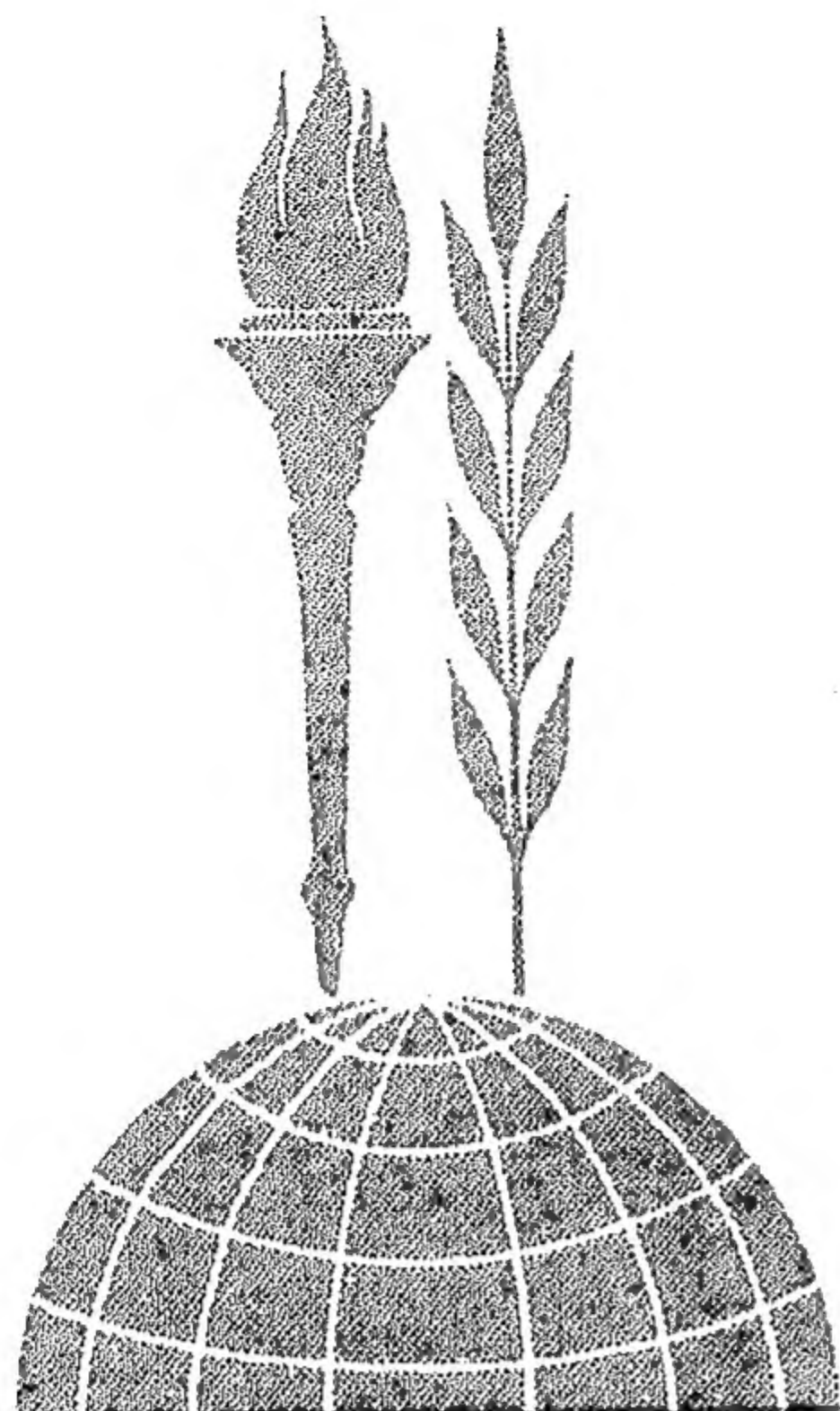


العدد الرابع عشر - السنة الخامسة
١٩٧٦



دِكرين

مَصْبَاحُ الْفِكْرِ

تصدر عن مجلة رسالة اليونسكو

ومركز مطبوعات اليونسكو



تصدر عن مركز مطبوعات اليونسكو ومجلة رسالة اليونسكو

١ شارع طلعت حرب - القاهرة

العدد الرابع عشر

السنة الخامسة

١٩٧١

مقالات هذا العدد

صفحة

مقدمة ٢

الموسيقى فى مجتمع صناعى ٧
بقلم : جورج فريدمان
ترجمة : د. سمحة الخولى

السينما او الفن السابع ٢٧
بقلم : يوجى تريبيلتز
ترجمة : احمد الحضرى

الاغتراب وموقف الانسان فى انعام ٤٧
بقلم : دياكريشنا
ترجمة : د. يحيى هويدى

فيزيكا التماثل ونظرية المعرفة الحديثة ٦٥
بقلم : ارنست ه. هاتون
ترجمة : د. عبد الحليم منتصر

ماركس ، وفرويد ، وتطور الفكر فى
المستقبل ٨٣
بقلم : كوستاس اكسيلوس
ترجمة : كمال السيد محمد



ديوجين

مصباح الفكر

رئيس التحرير

عبد المنعم الصاوى

هيئة التحرير

د. مصطفى كمال طلبة

د. محمود الشنيطى

عثمان نوييه

محمود فؤاد عمران

الناشر

عبد السلام الشريف

صياغة الوحيان العام

لاشك أن تطور مجتمع ما من المجتمعات ونقله من مستوى حضارى معين الى مستوى حضارى آخر مشكلة . ذلك لان الامر يحتاج بالضرورة الى منهج علمى مدروس ، يحدد العناصر الاساسية اللازمة لهذا الانتقال ، ويحصر ما هو متوفر منها داخل المجتمع ، للتعرف بعد ذلك على ما يحتاج اليه من الخارج من هذه العناصر الاساسية . وفى ضوء هذا المنهج يتبين المجتمع حجم المشكلة ، قبل أن يقبل عليها ، ويصبح عليه أن يقيسها بمقاييس عديدة متنوعة ، منها حتمية التطور ، وتناسبه مع الظروف ، والعائد منه ، وهل يوازى ما يبذل من جهد فيه ، الى آخر هذه المقاييس الواجبة قبل مواجهة المشكلة .

لكن يبقى أماننا دائما احتياط ضرورى ، ولا بد منه ، هو طاقة المجتمع نفسه ، وقدرته على استيعاب التطور . ان رأس المال قد يمكن تخصيصه ، والمادة الخام قد يمكن الحصول عليها ، والأيدى العاملة قد يمكن توفيرها ، لكن يبقى أماننا وجدان الجماعة ، وتلك هى مشكلة المشكلات .

وليس يكفى للتطور ان تدرب عددا من المهندسين والعمال على المشروعات الجديدة .

وليس يكفى للتطور ان تنشئ المصانع ونقيم العامل ونهى وسائل الانتاج .

قبل شروط التطور

وليس يكفي للتطور أن تصدر القوانين لتنظيم ما ، من أى نوع ، برغم ما قد يؤدي اليه من زيادة فى كمية الانتاج ، أو تطور فى نوعه .

كل تلك اجراءات قد تبدو مهمة لتقرير التطور ، لكنها محتاجة أولا الى صياغة وجدان الجماعة ، بحيث يتولد فى هذا الوجدان من الطاقة ما يستوعب هذا التطور ، ويضعه حيث يجب أن يكون من الاعتزاز القومى الذى يكفل له الاستقرار والنمو .

مثلا ، فى مجتمع لا يزال يستعمل الدواب فى الانتقال من مكان الى مكان ، يصبح غريبا عليه أن يقتنع باقامة صناعة للطائرات النفاثة فى أرضه ، مهما اتسعت قدرته المادية لاقامة هذه الصناعة .

فاذا أقمنا هذه الصناعة ، برغم هذا ، فإن المجتمع سينظر اليها نظرة استخفاف أو عدم مبالاة . وستستمر هذه الصناعة غريبة عليه ، وسيقوم بينه وبينها عازل من الاغتراب الوجدانى ، وقد يؤدي هذا الشعور الى موقف عدائى من هذه الصناعة .

ذلك لاننا درسنا الامكانيات المادية ، بما فى ذلك رأس المال ، والمادة الخام ، والأيدي العاملة ، ووسائل النقل ، واحتمالات التسويق ، واهملنا الشيء المهم

والأساسي ، الذي يجب أن يسبق هذه الدراسات جميعا ، وهو وجدان المجتمع الذي نقيم فيه هذه الصناعة .

لهذا يصبح ضرورة حتمية ، تفرضها مصلحة التطور نفسه ، أن نهتم أولا بالوجدان العام ، وإن نضع برامج صياغته صياغة تهيئه للتطور ، والا فإن أى تطور يدخل حياته ، قبل أن يتهيا له ، يصبح غريبا عليه ، بل يتنافى مع طبيعة التطور ، حتى ليصبح من العنت أن يحمل اسمه .

أن التطور لا يفرض ، ولا يملئ ، لكنه يدخل المجتمع دخولا هينا ، ليستقبل الاستقبال الذي يهيء له الاستقرار والنمو .

التطور كالهواء ، ومن الهواء تيار عدواني حاد ، يصيب الناس بالمكروه ، لكن منه نسمات رقيقة ، يتلطف الناس عليها ، وينتظرونها في شوق .

والتطور كالطعام ، المفروض منه يؤدي الى التخمة ، والتخمة مرض . أما حينما يقدم بالقدر اللازم ، وفي الموعد المناسب ، فهو مفيد ، وضروري .

فإن يكن هذا كله حقا ، فهل هو يعنى أن يترك للمجتمعات حرية التطور ، في هواده ويسر ، دون أن نهى لها أسباب التطور ؟ وهل تتفق هذه التلقائية مع مسئولية المثقفين وذوى الراى ، ممن حققوا لانفسهم قدرا من التفوق ، لا يعطيهم امتيازا بقدر ما يلقي عليهم من تبعات ؟

هنا يصبح حتما أن توضع البرامج والخطط لصياغة وجدان المجتمع صياغة تهيئه للتطور .

وهذه هى مسئولية كل من حقق فى مجتمع من المجتمعات قدرا من التفوق فى أى فرع من فروع المعرفة .

وصياغة الوجدان ليست كلاما يقال ، ولا هى خطب تلقى ، وعلى الذين تضعهم الأقدار ، فى يوم من الأيام ، فى مكان المسئولية عن مجتمع يستشرف التطور ويحلم به ويتوق اليه ، أن يحاولوا وضع خطط مدروسة واضحة الأهداف لصياغة وجدان المجتمع صياغة واعية مستنيرة ، واقعية مع ذلك .

وعندما نقول : المجتمع ، نقصد كل المجتمع ، فى كل مكان ، وعلى سائر المستويات .

وهذا هو التحدى الحقيقى الذى يواجهه قادة المجتمعات .

عليهم أن يحددوا وسائل صياغة الوجدان العام . ولا شك انهم سسيجدون الفنون على اختلافها هى طريق هذه الصياغة .

وعليهم أن يحتاطوا ، فلا ينزلقوا الى خدمة أنفسهم وطبقتهم ، بما يضعون من خطط ، وما ينفذون من برامج ، فان ذلك - لو تم - سيزيد المتفوقين تفوقا ، ولن يساهم فى صياغة الوجدان العام ، الا من باب « الشفعة » ، ان جاز لنا أن نستعمل هذا التعبير .

نعم ، وعليهم أن يتحصنوا ضد أنفسهم ، فلا يستهدفوا الأهمية لدى ذوى السلطان ، أو بين أفراد مستنيرين ، دون المهمة الرئيسية ، الملقاة على عواتقهم ، وهى تكوين الوجدان العام .

أن اختيار هذا الطريق السهل ، والحرص على الأضواء ، انحراف لا يؤدى الى تكوين الوجدان القومى ، وصياغته صياغة يستقبل بها التطور فى حب وحماسة ، وحرص على أن يستبقه بين جنبيه ، وأن يدفعه الى النمو ، كما يتعهد أطفاله الصغار بالطعام والرعاية والحنان ، ليراهم رجالا أقوياء .

لكن الانحراف ليس هو القاعدة على كل حال ، وسيوجد فى كل مجتمع من أبنائه من يحرصون على تشكيل وجدان الأمة تشكيلا صالحا لاستيعاب التطور .

وسيقترضهم هذا أن يحددوا الوسائل ، وأن يضعوا المناهج التى تؤدى الى هذا التشكيل .

وسيكون عليهم أن يدرسوا الفنون دراسة عميقة ، ليتبينوا مدى امكان الانتفاع بها فى صياغة الوجدان العام .

بل سيكون عليهم أن يحددوا أى الفنون أجدى للوصول الى هذا الهدف ، بل أى قدر منها يجب أن يستغل ، ومتى ، الى آخر هذه التساؤلات الأساسية ، التى يجب أن تسبق أى إجراء .

فإذا ما تمت هذه الدراسات أمكن وضع برامج تنفيذية تتفق مع الواقع ، وتؤدى الى ملء نفوس الناس بالامل والبهجة والتفاؤل .

عندئذ ، وعندما يتكون وجدان الأمة التكون المنشود ، فان طاقة ضخمة من

طاقات الارادة ستفرش الطريق أمام مشروعات التطور ، لتستقبلها فى حماسة وثقة وإيمان .

وسيصبح هذا الوجدان هو حارس مشروعات التطور ، كما سيصبح بالتالى حاضنه والقيم عليه .

ويومها فان برامج التطور تجد طريقها الى الاستقرار فى الضمير العام ، بل الى النمو والاطراد .

وفى هذا العدد من مجلة « ديوجين » سيجد القراء العرب عددا من الموضوعات والدراسات والمقالات التى تتناول طرق صياغة وجدان الفرد والجماعة ، بالفنون العميقة المتطورة .

ان دراسة الموسيقى التى تقدم للأفراد وللجماعة ، سواء فى الحفلات او على اسطوانات ، او فى برامج الاذاعة والتليفزيون ، شئ من الزم الدراسات لصياغة الوجدان العام .

كذلك فان فنون المسرح والسينما ، والعناية بها ، ودراسة تأثيرها على اذواق الناس ووجدانهم ، ضرورة حتمية قبل وضع برامج التطور .

والفنون التشكيلية ودورها فى تربية الشعور بالجمال ، فى خيال الاطفال والكبار على حد سواء ، كل ذلك ضرورى ومهم اذا أردنا أن نصوغ الوجدان العام فى الشكل الذى يهىء المجتمع للتطور .

ولعلنا أن نكون واقعيين ، وأن تكون برامجنا متفقة مع واقعنا ، وأن لا يكون القدر من العطاء الذى يقدم حكما بأنه العطاء الأخير أو الصورة النهائية من العطاء الفنى الذى نطمح الى تقديمه للناس .

ولعلنا أن نؤمن ونحن نضع هذه البرامج بأننا نخدم بها قضية التطور العام لمجتمعاتنا ، وأن اهمالها معناه عزل الناس عن قضايا المصير الذى ينتظرهم .

ان شعور الناس بالاغتراب عن قضاياهم ، وعن مشروعات التطور ، سيحملهم على نوع من الخصومة للتطور نفسه .

وسيقع اللوم على الذين لم يهيئوا البيئة النفسية والوجدانية ، قبل أن يضعوا مشروعات التطور موضع التنفيذ .

والله نسال أن يوفقنا الى تهيئة الوجدان العام بالفنون والآداب وثمرات الثقافة تمكينا لمشروعات التطور من أن تجد البيئة الصالحة لنموها فى مجتمعاتنا العربية .

عبد النعم الصاوى

بقلم
جورج فريدمان
ترجمة
د. سمحة الخولي



المقال في كلمات

يتكلم الكاتب في هذا المقال عن الموسيقى في مجتمعنا الصناعي
مجتمع التسيير الآلي والميكنة الذاتية والانتاج الضخم ، مما أسبغ
سمة جديدة على الحضارة خلقت وسائل جديدة لتكيف الإنسان
مع البيئة . ومن رأى الكاتب أن الإنسان أصبح في هذه البيئة
التكنية بتكاثر الوسائل المميكنة والحلقة المفرغة من الاحتياجات
الجديدة وكأنه حبيس غابة تتزايد كثافة يوما عن يوم ، مما ينعكس
حتما على عواطفه وتفكيره . وبعد ذلك يتحدث عن الدور الذي يمكن
وينبغي للموسيقى أن تلعبه ، ويتناول في حديثه عن الموسيقى
الموسيقى الكلاسيكية والموسيقى الحديثة ، وإن كان لا يقلل من الدور
الذي تلعبه أنواع الموسيقى الأخرى . ويرتبط دور الموسيقى في
حضارتنا التكنولوجية بعوامل عبدة منها طبيعة شغل الفراغ

والانحدار المستمر في هواية أداء الموسيقى الذي يسير في خط متواضع
انتشار الأسطوانات ، واختلاف استجابة الشبان في الوقت الحاضر
للموسيقى الكلاسيكية ، واختلاف مستويات الجدية التي تستقبل
بها الموسيقى ، واستهلاك بعض أعمال الموسيقى الكلاسيكية باعتبارها
أعمالا عفى عليها الزمن على يد فئات معينة من المستمعين .

ويتناول الكاتب مشكلة النهوض بالموسيقى في مجتمعنا الصناعي
معتقدا أن ذلك يمكن تحقيقه عن طريق النهوض بالتربية الموسيقية
ابتداء من المدرسة الابتدائية ، وانتقاء مدرسي موسيقى أكفاء ، وتقديم
الدولة من خلال شبكة منشأتها العديدة تربية موسيقية مركزة
وبشكل مطرد دون فرض أية مدرسة فنية معينة ، وتشجيع الدولة
لمعاهد الهواية الموسيقية وإعانتها ماليا .

ويختم الكاتب مقاله بأن الواجب يحتم علينا أن نظل الموسيقى
التي هي أكثر القوى الروحية حيوية وأقربها على تخطي كل
الحواجز ، وسط هذا التيار الجارف من الأساليب التجريدية ، مرفا
إنسانيا . أن الموسيقى بإمكانياتها اللانهائية قوة قادرة تماما على
معاونة الإنسان على أن يستعيد نفسه ، وعلى أن يحمي وقت فراغه
ويثريه ، كما أنها إحدى القوى القادرة أكثر من أي شيء آخر على
أن تعين الإنسان في التغلب على فقدان التوازن .

أولا : ينبغي قبل أن أطرق هذا الموضوع المتشعب ، الذي اعتزم بحشه ، أن
أقدم صورة تقريبية على الأقل ، للبيئة المعاصرة التي نريد أن نبين مكان الموسيقى
ووضعها فيها .

ويذكر عنوان هذا المقال « المجتمع الصناعي » ، وهو تعبير كثيرا ما يستخدم
في وصف ومقارنة المجتمعات التي تطورت اقتصاديا . غير أنه من الضروري أن
نذهب إلى أبعد وأعمق من هذا : إلى الظواهر المميزة لعالم اليوم ، كالانتاج الآلي
الضخم ، والاستهلاك ، ووسائل الإعلام الجماهيرية ، وثقافة الجماهير العريضة .
فكل هذه الظواهر التي تواجه الموسيقى في عصرنا إنما هي من شخصيات الحضارة

الصناعية ، التى تظهر سماتها الرئيسية المميزة فى كل المجتمعات الصناعية ، لا فى أوروبا الغربية وشمال أمريكا فحسب ، بل فى المجتمعات الاشتراكية الشرقية أيضا .

والواقع ان « عدد » العناصر والتأثيرات الجديدة ، الناجمة عن التقدم التكنيكي ، قد بلغ فى أيامنا هذه حدا أدى الى ظهور سمة جديدة للحضارة ، خلقت وسائل جديدة لتكيف الإنسان مع بيئته . « وتكيف » الإنسان مع بيئته لا يعنى ، بأى حال من الأحوال ، تدخلا آليا ، أو توسيعا لاستجاباته أو ردود فعله العكسية الى مجالات أخرى خارجة عن نطاق السلوك الإنسانى ، ولكن المقصود باستخدام هذا الاصطلاح - التكيف - هو تلك العملية المتعددة الأشكال التى تتخذ صفة الشمول والالزام ، من التلاؤم مع مجموعة من العناصر التكنيكية التى تصل مثيراتها الى الناس فى أى مجتمع صناعى ، ليلا ونهارا ، فى أوقات عملهم وفراغهم على السواء ، وتصل مثيراتها الى سكان المدن كما تصل الى كثيرين من سكان المناطق التى ما زلنا نطلق عليها وصف « الريفية » .

وهكذا ظهرت فى المجتمع الإنسانى فى القرن العشرين بيئة « تكنيكية » . ولكن ينبغى الا يكون فى استعمالنا لاصطلاح « بيئة » الذى اخترناه هنا - لافتقارنا لما هو اذق وافضل - ينبغى الا يؤدي ذلك الى لبس أو فهم خاطئ ، « فالبيئة » التكنيكية لاتعنى البيئة المادية ، ولا يقصد بها أى حاجز صناعى يفصل بين الإنسان وبين الطبيعة (أو ما تبقى منها على الأصح) ، بل على العكس تماما ، فهذه « البيئة التكنيكية » ليست خارجية عن المجتمع أو الفرد ، اذ انها مؤلفة من مجموع المثيرات التى تنتجها البيئة ومن الطريقة التى يستجيب بها الناس لكل هذه المثيرات . وهكذا نجد ان وسائل الاعلام الجماهيرية ، وثقافة الجماهير ، شأنها شأن « ادارة الأعمال العلمية » أو الحاسب الالىكترونى ، هى جميعا بعض السمات الضرورية للبيئة التكنيكية ، التى هى فى الوقت نفسه بيئة انسانية . ومن خلال هذا التأثير المتبادل ، بصفة مستمرة ، نجد الإنسان يحاول ان يشق طريقه الى التغلب على بيئته الجديدة بتأكيد تفوقه على منجزاته ، ولكنه لم ينجح بعد فى تحقيق هذا التغلب المنشود على هذه البيئة التى صنعها هو بنفسه .

فالإنسان يجد نفسه ، من الآن فصاعدا ، وكأنه حبيس غابة تتزايد كثافة يوما بعد يوم ، ذلك ان تكاثر الوسائل التكنيكية بين يوم وليلة ، وايقاع هذا التكاثر وكثافته ، ثم الحلقة المفرغة من الاحتياجات الجديدة ، ومن السلع التى تصنع لنشر هذه الاحتياجات بقدر ما تصنع للوفاء بها . كل هذا العالم ، الذى تسبب الإنسان نفسه فى اقامته من حوله ، أصبح ينعكس عليه مؤثرا على عواطفه وتفكيره ، كما يؤثر على توازنه الجسمى والخلقى ، وهذا هو الذى أدى الى التزايد الملحوظ فى الانماط الانسانية المتماثلة ، على الرغم من وجودها فى اطار ملابسات اجتماعية شديدة الاختلاف؛ مثال ذلك أننا نشاهد فى الولايات المتحدة ، كما فى الاتحاد السوفيتى ، ظهور طراز

انسانى تبدو عليه آثار استخدام التكنولوجيا — بما تضيفه على « الأنا » من شعور بالقوة والرفعة والسطوة — ويصاحب هذه الآثار فى الوقت نفسه مزيج من العدوانية والجهل بالوسائل التى يستخدمها . وان الفصام بين القوة العملية من جانب ، وبين المعرفة النظرية والتماسك الخلقى من جانب آخر ، لهو الذى يحدد ، بصورة متزايدة ، سلوك الجماهير البشرية ، وتتجلى مظاهر هذا الفصام من عدة زوايا ، وعلى عدة مستويات مختلفة . فالإنسان لا يعرف كيف يستخدم هذه الوسائل التكنيكية « التى » وجودها باطراد لا يعرف الكلل ولا يعرف كيف يستخدمها لمصلحته هو ، وفى سبيل دعم حريته ، كما أنه لا يعرف كيف يستفيد منها ، بل هو ، الى حد ما ، غير جدير بكل هذه الوسائل المدهشة التى يضعها العلم بين يديه .

هذا التعليق سيفيدنا فى الأحكام التى سنخرج بها فى النهاية حول الدور الذى يمكن ، وينبغى ، للموسيقى أن تقوم به فى عالم اليوم .

ثانيا : .

يجدر بنا قبل ان نعرف الدور والمكان الذى ينبغى أن يكون للموسيقى ، طبقا لمعايرنا ، ان نستفيد بالبحوث الاجتماعية والدراسات الاحصائية ، وان نجتمع الحقائق المختلفة والتعليقات عن واقع المكان الراهن . الذى تشغله الموسيقى فى حضارتنا . واغلب هذه البحوث عن فرنسا . ومع ذلك فان المعلومات التى نستمدّها منها فى دراسة الدول الأخرى المتطورة تكنولوجيا ، لن تكون فائدتها مباشرة بالطبع ، ولكنها تقدم لنا نوعا من التشابه . وجدير بالملاحظة ان المرء كثيرا ما يصادف تعبيرات مثل « موسيقى كلاسيكية » أو « موسيقى حديثة » ، أو « موسيقى عظيمة » ، تجرى بها اقلام الكتاب والاشخاص الذين توجه اليهم الاسئلة ، وكذلك علماء الاحصاء أنفسهم . ولا بد لنا من تحديد المعنى الشائع لمثل هذه التعبيرات ، لكى نستطيع التعليق على نتائج هذه الأبحاث : « فالموسيقى الكلاسيكية » تشمل كل الانتاج الموسيقى حتى عصر ديبوس ورافيل وفوريه . « والموسيقى الحديثة » ، عندهم ، تشير الى فن رواد الموسيقى الحديثة وأعلامها مثل سترافنسكى وبارتوك وشونبرج وألبان بيرج وفيبيرن ، والى اكتشاف الموسيقى الاثنى عشرية (الدوديكا فونية) والى التجارب الالكترونية ، التى بدأها شتوكهاوزن وادجار فاريز . وتشير كذلك الى كل الأبحاث المعاصرة فى الموسيقى المكونة من مصادر محددة والمعروفة باسم كونكريت ، والموسيقى الاوتوماتيكية ، والموسيقى الالجوريثمية ، وغير ذلك من التجارب التى تجرى حاليا .

أما تعبير « موسيقى عظيمة » أو « جليلة » فهو قبل كل شيء تعبير اجتماعى فى مضمونه ومعناه ، وتدل البحوث على أنه يستخدم بكثرة فى المناطق الزراعية والبيئات

العمالية وقطاع من الطبقة المتوسطة ، للدلالة على الموسيقى الكلاسيكية والموسيقى الحديثة لتمييزهما عن الموسيقى الذائعة وموسيقى الأكورديون والجاز والموسيقى الراقصة والمنوعات والأغاني .

وتتصل تعليقاتي أساسا بالموسيقى « الكلاسيكية » والموسيقى « الحديثة » وان كنت أبعد ما أكون عن ازدراء الدور الذي يمكن ان تؤديه الموسيقى الذائعة والموسيقى الشعبية ، وأفضل ما فى موسيقى الجاز والأغاني وموسيقى « البوب » ، فى نشر الموسيقى والترويج لها ، غير انى مع هذا مضطر الى تحديد موضوعى بما يبدو لى جوهريا فقط ، لأن الدراسة النقدية للجاز والأغنية وموسيقى البوب من زاوية بحثنا هذا ، قد تكون كافية لاثارة شجار ينحرف بنا الى مناقشة موضوع مختلف تماما .

فلنبدا أولا بتناول الضعف النسبى فى حضور حفلات الكونسير ، فى مدينة آنسى ، وهى تقع فى قلب منطقة نشاط صناعى وسياحى ، نجد نسبة الحضور على التوالى : ١٢٪ ، ١٩٪ ، ٢١٪ ، ٢٥٪ ، من العمال والموظفين ، والحرفيين ، والتجار ، والطبقات الأعلى . والعمال لا يكادون يحضرون الا حفلات الكونسير المجانية وحفلات الهواء الطلق . وحتى عام ١٩٦٥ تقريبا لم تكن « الموسيقى الحديثة » تدخل ضمن برامج الحفلات مطلقا ، ولكن منذ ذلك التاريخ ظهر تطور ملموس فى هذا الاتجاه ، وكانت القاعة تمتلئ تماما فى حفلات الكونسير الكبيرة ، وخاصة تلك التى تنظمها جمعية الشنبيبة الموسيقية الفرنسية فى مسرح آنسى (١) .

وتدل البحوث على الدور الملحوظ الذى تقوم به الاسطوانات فى الوقت الحاضر (بما يفوق حتى دور الراديو والتليفزيون) فى نشر المعارف والثقافة الموسيقية ، وهذا الانتشار ، فى مجموعه ، فى جانب الموسيقى ، الموسيقى « الكلاسيكية » ، ولكنه أصبح ، فى السنوات القليلة الأخيرة ، يخدم الموسيقى « الحديثة » أيضا . ومنذ عام ١٩٦٦ أجريت دراسة تبين منها ان أكثر من ٨٦٪ من البيوت الفرنسية مزودة على الأقل بجهاز راديو ، وان ١٦٪ منها تستقبل اذاعة البرنامج الموسيقى الفرنسى ، وفى تلك الفترة تبين ان ٥٠٪ منها يمتلك جهاز تليفزيون ، اما من لديهم اجهزة بيكاب للاسطوانات فتصل نسبتهم الى ٣٢٪ (٢) ، ولكن الواقع الراهن يدل على تجاوز هذه الأرقام اليوم .

ولم تحدد الدراسات النسب المختلفة على التوالى لكل من السماع و « الاستماع » ، وهى تفرقة من شأنها ان تثير مشكلات عويصة ، وان لم تكن مستعصية على الحل .

(١) الفراغ والثقافة ، باريس طبعة ١٩٦٦ من : ١٢٥ - ١٥٤ .

(٢) « معلومات احصائية حول النظام الموسيقى الفرنسى » مايو ١٩٦٧

« فالسمع » هو استقبال برنامج يسمح مصادفة ، ويلقى قبولا ، او تحمل النفس على تقبله أو معاناته ، أى انه فى جميع الظروف والحالات برنامج لايسمح نتيجة اختيار مقصود . اما « الاستماع » فهو على العكس من ذلك ، ينطوى على السعى الى برنامج معين ، بناء على اختيار خاص ، مع الانتباه المستمر اليه . ويلاحظ رينيه كيز ان الاذاعات أو البرامج غير المختارة تتناقص كلما ارتفع مستوى التعليم ، وبعبارة أخرى فان « الاستماع » يصبح اكثر شيوعا بين الاشخاص المثقفين ، اما « سماع » البرامج الموسيقية التى يأخذها المرء على علاقتها بصورة أو بأخرى ، فهو منتشر بنسبة ٦٣٪ بين من لم يحصلوا على شهادة التعليم الابتدائى ، فى حين ينخفض الرقم نفسه الى ٣٢٪ عند الذين درسوا لمستوى أعلى من الشهادة الابتدائية (١) .

وهذه الاختلافات فى مستوى التعليم (التى تعكس غالبا مستويات اجتماعية أيضا) تؤدى الى تقرير حقيقة ذات مغزى عام، أمكن التوصل اليها نتيجة لهذه الدراسات وهى : ان المرء يشاهد فى المناطق الزراعية ، وخاصة البيئات العمالية ، التى تواجه بأنواع مختلفة من الموسيقى ، ان هناك قدرا معينا من الحواجز المسبقة بين الناس وبين الموسيقى .

ويتضح كذلك ان تذوق الموسيقى « الكلاسيكية » بعيد عن الانتشار بنسبة متساوية بين الطبقات المختلفة من السكان ، اذ ان أغلب هذه الطبقات يبدو كما لو كان منعزلا عن الموسيقى « الكلاسيكية » ، فقد تردد باستمرار فى المناقشات التى سجلها الباحثون معنى كان يفرض نفسه بطرق مختلفة ، وهو معنى ينطوى على نوع من القدريّة أو الحتمية المسيطرة على الفرد ، فيما يختص بعدم القدرة على فهم الموسيقى الكلاسيكية ، وبالتالى حبها ، فكثيرا ماتسمع من يقول : « اننى لأفهم الموسيقى ، وهذا هو كل ما فى الأمر » ، أو « اننى لست موهوبا ، موسيقيا ، بالقدر الذى يمكننى من تذوق الموسيقى أو فهمها » . فاذا نحن وضعنا هذه التعليقات متجاورة وربطنا بينها وبين بعض النتائج التى اسفرت عنها دراسة أخرى كان هدفها بحث المواقف فى البيئات الريفية الفرنسية ، ازاء برامج التليفزيون ، وجدنا أن من بين البرامج التى رفضت رفضا تاما برنامج « موسيقى لك » . واتضح للباحثين أنه مثل من أمثلة عدة تشهد بقيام حواجز مسبقة أصلا ، ضد أشكال من الثقافة ، كانت التقاليد تعتبرها وقفا على الخاصة فقط (٢) .

ومن المفيد ان نذكر فى هذا الصدد ، الملاحظات التى ابدتها ، فى آنسى ، هؤلاء

(١) « العمال الفرنسيون والثقافة » جامعة ستراسبورج ، « معهد العمل » سنة ١٩٦٢

(٢) « التليفزيون والتطور الثقافى » بحث أجرى تحت رعاية وزارة الشؤون الثقافية بالتعاون مع هيئة الاذاعة والتليفزيون الفرنسية « قسم البحوث » ١٩٦٥

الذين أعلنوا تفضيلهم للاكورديون على أى نوع آخر من الموسيقى (وأغلبهم من الطبقة العاملة ، حيث يشكلون ٥٠٪ من المجموع) اذ قال أحدهم : « ان الموسيقى العظيمة وقف على الطبقة الرفيعة » (١) . وان هذا التفضيل للاكورديون ليمثل احد المظاهر الجماعية المعتمدة على تركيبات المجتمع ، التى حللها دوركهايم ، مبيّنا وظائفها وأهميتها .

ونضيف الى ما سبق ان بعض الذين أجابوا على الاسئلة ذهبوا الى أبعد من هذه الفكرة شبه الحتمية أو القدرية بالنسبة لعجزهم عن فهم « الموسيقى العظيمة » ، اذ القوا اللوم على التربية : « ان تعليمى الموسيقى ليس متقدما بالقدر الكافى » أو « اننا لاندرس الموسيقى فى المدرسة دراسة كافية » . وجدير بالذكر هنا أيضا كلمات لها دلالتها العميقة ، جاءت على لسان عامل علم نفسه بنفسه هواية الموسيقى ، اذ قال : « لقد تعلمت عن طريق السماع » .

ويتبين لنا ، من الآن فصاعدا ، ان الحقائق فى حد ذاتها ، تلفت انتباهنا الى المشكلة الأساسية فى دراستنا ، الا وهى مشكلة التربية الموسيقية : فعلى الرغم من احراز بعض التقدم فى هذا المجال فى السنوات الأخيرة ، فان هذه المشكلة تتخذ شكلا حادا بصفة خاصة فى فرنسا ، وان لم يكن هذا الوضع مقصورا على فرنسا وحدها .

وأخيرا فلا بد ان نلاحظ ان عدد الموسيقيين المحترفين آخذ فى التناقص ، فى كل الدول المتقدمة تكنولوجيا ، وذلك تحت ضغط الاسباب التى أشرنا اليها آنفا . وهناك فى المجتمع الذى يزداد فيه تغلغل وسائل الاعلام الجماهيرية ، تكمن حقيقة ذات مغزى عميق : فقد أجرت هيئة « سيما » بحثا لدراسة طبيعة هذا التحول « فى اعداد الموسيقيين المحترفين » فى فرنسا بين عام ١٩٢١ وعام ١٩٦٢ ، وتناول البحث المهن الموسيقية الآتية :

١ - المؤلف الموسيقى والمؤدى المحترف (عازفا كان أو مغنيا)

٢ - مدرس الموسيقى والغناء

٣ - فنان المسرح الغنائى

وسأبين هنا ، دون الدخول فى التفاصيل ، ان العدد الاجمالى للموسىقيين المحترفين بلغ فى عام ١٩٢١ : ٣١٦٠٠ ، وهبط فى عام ١٩٦٢ الى أقل من ١٩٨٠٠ ،

(١) ديبير ، ودوماردييه ، المرجع المشار اليه ص ١٥٧ .

وكان أكبر النقص فى النوعين الثانى والثالث من المهن الموسيقية (حوالى ٥٠ ٪) أما طائفة المؤلفين والمؤدين فلم تسلم من هذا التناقص الملحوظ أيضا (حيث انخفض الرقم فيها بين التاريخين ، ما يوازى ١٨ ٪) (١) .

وقد كتب شتوكنشمت (وهو ناقد المانى شهير) أخيرا فى كتاب من أكثر الكتب — فيما عدا هذه النقطة — تشجيعا وفتحا لأبحاث الموسيقى الجديدة ، كتب يقول : « يستطيع المرء ان يلحظ فى الأعوام القليلة الماضية ميلا الى الغاء العنصر الانسانى لا باعتباره مؤديا للموسيقى بل باعتباره مؤلفا لها أيضا (٢) فهل يكون تناقص الموسيقيين المحترفين أحد مظاهر هذه النزعة ؟ وسنعود الى هذه المشكلة مرة ثانية فى تعليقاتنا الختامية .

ثالثا :

ان مكان الموسيقى ودورها فى الحضارة التكنولوجية مرتبط بعوامل متعددة ، أنتقى منها خمسة هى أكثر هذه العوامل أهمية :

١ — أولا وقبل كل شيء ، طبيعة وسائل شغل اوقات الفراغ ، فهى تتطور بمثل السرعة التى يتطور بها أى مجتمع ، ذلك لأن هذا المجتمع يمارس على الافراد ضغوطا متنوعة ، تتفاوت بتفاوت فئاتهم الاجتماعية، ومهنتهم، ومجموعات اعمارهم ، ومستوياتهم الثقافية الخ . وهنا تظهر التفرقة التى تكاد تصل الى حد التناقض ، بين وقت الخلو من العمل وبين وقت الفراغ ، فوقت الخلو من العمل ناجم عن الانخفاض المطرد فى ساعات العمل الاسبوعية ، وهى التى كانت فى عام ١٨٦٠ ، فى الولايات المتحدة ، ٧٠ ساعة اسبوعيا ، وفى فرنسا ٨٥ ساعة اسبوعيا ، وبعد هذا التاريخ بقرن انخفضت هذه المعدلات الى ٣٧ و ٤٨ ساعة على التوالى . غير أن هذا الوقت ، بحكم انخفاض ساعات العمل ، ليس فى واقع الأمر وقت فراغ خاليا حقا ، أى انه ليس داخل نطاق تلك الفترة الزمنية التى تنتفى فيها كل الضرورات العملية وتتوفر لها الحماية من الضغوط والمسئوليات ، والتى يستطيع الفرد ان يستغلها فى محاولة النمو بشخصيته، عن طريق اختيار وسائل للتعبير عن ذاته ، او حتى النمو بطاقاته ، هذا اذا كان لديه من القدرات ما يؤهله لذلك . وبعبارة أخرى فان وقت الفراغ مهيا تماما لممارسة أى أنشطة ثقافية ممكنة ، بينما وقت الخلو من العمل غارق فى مجتمعاتنا الصناعية

(١) التقرير المشار اليه .

(٢) « الموسيقى فى القرن العشرين » باريس ، هاشيت ١٩٦٩ ص ١٩١

تحت صنوف الضغوط والمسئوليات والقيود المتصلة بالبيئة التكنولوجية ، مثل الوقت الطويل الذى يستغرقه الانتقال من العمل الى البيت ، ثم زيادة تراكم وتوزيع العمل ، والاجراءات الادارية المعقدة بفعل البيروقراطية ، ثم تزايد المسئوليات ذات الطبيعة المهنية أو النابعة عن مشاكل اقتصادية أو عائلية أو منزلية ، والتي تضاف الى أعباء العمل . وجدير بالذكر فى هذا المجال ان الكثير من العمال والموظفين والحرفيين ، ممن يشتغلون ساعات محدودة ، لا يكرسون الوقت الذى خلا من العمل للتمتع بالمتع الثقافية (وخاصة الموسيقى) ، كما يريدون النظر في الاخلاقيون ان يفعلوا ، بل يكرسونه لانجاز الصفقات والمضاربات والاعمال المالية . وهكذا تواجهنا نفس الحالة ، سواء فى المجتمعات المزدهرة اقتصاديا ، او فى المجتمعات التى تعاني ضائقة اقتصادية، وان كانت الاسباب مختلفة فى الحالتين ، حيث نجد « العمل الاضافى » او الارتباط بوظيفتين او ثلاث احيانا او التهرب من الأعباء المادية وكلها وسائل تستغرق الوقت الذى يخلو نتيجة لانخفاض ساعات العمل .

فاذا عدنا مرة أخرى الى التفرقة بين « سماع » الموسيقى و « الاستماع » اليها ، فالسماع فى اغلب الحالات ، لا يعدو ان يكون خلفية من الضجيج تصاحب مشاغل شديدة التنوع ، بحيث تلائم وقت الخلو من العمل . بينما الاستماع - وهو وحده الذى يتيح الرقى بالشخصية واثرائها - يحتاج لوقت فراغ ، وخاصة اذا كانت الموسيقى التى يستمع اليها جديدة على الاذن ، وليست من النوع المألوف « المريح » . وكلما ازدادت ، عند الفرد ، نسبة طغيان وقت الخلو من العمل على وقت الفراغ حتى انه يستهلكه تماما (وهو ما يحدث فى اغلب الاحيان) اختفت الفرص الحقيقية للمتعة الموسيقية الثقافية من حياته .

٢ - وفى الفقرة الثانية من العوامل الخمسة ، يجدر بنا ان نشير الى الانحدار المستمر فى هواية اداء الموسيقى ، ويبدو ان هذا الانحدار يسير فى خط متواز مع انتشار الاسطوانات ، ذلك ان الناس « تسمع » كثيرا ، و « تستمع » أحيانا ، الى موسيقى صادرة عن جرامافون او عن الراديو ، ولكنهم فى الوقت نفسه يزدادون ابتعادا عن تعلم اداء الموسيقى بأنفسهم . والسؤال المطروح هنا هو : هل يقدم عزف الموسيقى (أو اداؤها) للشخص المستمع ، مزيدا من الثراء وفهما أعمق للموسيقى ؟ وهذا هو الرأى الذى يذهب اليه ارمبرتو ايكو حيث يقول : « ان اختفاء هاوى الموسيقى الذى يؤديها ضمن مجموعة ، خسارة ثقافية ، لأنه يخمد طاقة من الطاقات الموسيقية القابلة للازدهار » . ثم يضيف ايكو فى تعليق له دلالة الهامة بالنسبة لكل المجتمعات الصناعية : « ان مستوى القراءة والكتابة (الموسيقية) يرتفع ، فى الوقت الذى ينخفض فيه عدد الاشخاص القادرين على قراءة مدونة اوركستريالية . وان النوع الوحيد من

التربية الموسيقية الكفيل بمعالجة هذا النقص هو ذلك الذى يأخذ فى الاعتبار الموقف الجديد الناجم عن الانتشار الواسع للأسطوانات « (أ) »

وهذه النقطة التى لمسها ايكو تقودنا الى مشاكل أخرى ، وخاصة منها ما يتصل بموضوعنا اتصالا وثيقا مثل : هل يمكن ان يصبح الاستماع للأسطوانات - اذا نظم تنظيميا ذكيا ، ووضع له برنامج متسق - بديلا لأداء الموسيقى ، وان يقوم بدور تربوى ذى أثر فى التطور بالثقافة الموسيقية ؟ ومهما يكن ، فهناك امر واحد محقق على الأقل ، وهو ان الانتشار المتزايد للأسطوانات قد كانت له اثار ايجابية جدا فى نشر الموسيقى « الكلاسيكية » بل الموسيقى « الحديثة » فى الفترة الأخيرة ، ففي فرنسا منذ عام ١٩٦٤ كان اكثر من ٢٤٪ من الأسطوانات الموجودة فى البيوت التى تمتلك جهاز جراموفون من الموسيقى الكلاسيكية ، وكان العدد الاجالى المقدر ، من الأسطوانات الكلاسيكية ، لدى الشعب الفرنسى كله حوالى ٥٠ مليون اسطوانة . هذا وتختلف كمية الاستماع الى الاذاعات الموسيقية المختلفة ، وكذا عدد مستقبلى البرنامج الموسيقى الفرنسى ، تبعا للملايسات الاجتماعية والمهنية ، كما تختلف تبعا لمسئوليات التعليم والدخل وفئات الأعمار . ومع ذلك فنستطيع القول بأن الأسطوانات قد قربت بين الموسيقى الكلاسيكية والحديثة من قطاع هام من البشر ، ممن عاشوا من قبل فى عزلة عن الموسيقى الكلاسيكية والحديثة ، فهم اليوم أكثر اقترابا من هذه الانواع من الموسيقى واستماعا اليها .

٣ - تختلف استجابات الشباب ، فى الوقت الحاضر ، للموسيقى الكلاسيكية اختلافا كبيرا ، وذلك تبعا للنشأة او المنبع الاجتماعى . وهذا الحكم نتيجة بحث اجرى فى عام ١٩٦٨ على مجموعة ممثلة للقطاعات المختلفة للشباب وتتألف من ١٠٥٤ ممن تتراوح اعمارهم بين ١٥ عاما و ٢٤ عاما . وتدل نتائجها على تفضيل الاستماع الى

(١) « الموسيقى والآلة » : باريس طبعة ١٩٦٥ ، - هل الهاوى الذى يؤدى الموسيقى ، حقيقة طاقة موسيقية قابلة للنمو ؟ وهو سؤال يمكن ان يطرح فى حالة التشابه التى كانت تسلى الضيوف بعد العشاء فى سالونات البورجوازية ، بعرف « باركارول » او لحن صغير ، وهو ماكان شائعا فى المجتمع لفترة طويلة .

ومن جانب اخر فان الانتشار الواسع ، المتعدد الاشكال ، للجيتار ، باتصى درجات الاختلال فى الصفات والمستويات ، بين شباب اليوم ، امر مطروح اليوم بوضوح على مائدة البحث السوسيولوجى الموسيقى ، فالشباب يؤدى الموسيقى ، مثلما يؤدى اوركسترات موسيقى « البوب » التى لاحصر لها بالسمى الى ايجاد تواصل ملائم بين الجمهور والموسيقيين فى مهرجانات الهواء الطلق ، التى يحتسى فيها مئات الآلاف من الناس الخمر حتى الثمالة ، ويشكون انفسهم بتأثير الاصوات المكبرة حتى لتعملها الرياح الى كل الجهات . وهنا الا يشفى لنا ايضا أن نطرح السؤال - من خلال دراسة متعاطفة ونقدية فى الوقت نفسه لهذه الحركات الكبيرة - الى أى حد يمكن أن نعتبر عازفى الجيتار الهواة وفرق موسيقى « البوب » مصادر لقوى وطاقات موسيقية كامنة ؟

الاسطوانات على حضور حفلات الكونسير ، اذ ان ٥٪ منهم فقط هم الذين قالوا انهم ذهبوا اكثر من عشر مرات الى حفل كونسير . وقد كان لمهنة الوالد ، ولحجم وثراء مجموعة اسطوانات الاسرة ، تأثير قوى جدا على كمية معلومات الشباب عن الشؤون الموسيقية ، وكذلك على عدد حفلات الكونسير التى يحضرونها . فشباب البيئات الاجتماعية المحدودة (كالعاملين وعمال الزراعة وخدم المنازل) كانوا اذنى المستويات ، بل هم فى الواقع محرومون من المصادر المتنوعة للمعلومات التى يمكن ان تتيح لهم مدخلا الى الموسيقى والى حبها (١) .

ولهذا فان التعميم فى الحديث عن موقف « الشباب » من الموسيقى ، امر غير جائز ، ومن جانب آخر فانه من الضرورى لنا ، بل من المقلق حقا ، ان نعرف ان الذين يقولون انهم « يحبون الموسيقى العظيمة » من الشباب الفرنسى يبلغون ضعف عدد الذين لم يذهبوا الى الكونسير الا مرة واحدة . ومن الطبيعى ان القول بان المرء يحب الموسيقى العظيمة قد لا يعدو ، عند البعض ، ان يكون مجرد تقرير لمبدأ . ولكن ذلك القول بالنسبة للآخرين ، الذين يظهرون تطلعا الى العالم الموسيقى ، دون ان تتوفر لهم اسباب فهمه (وهم يمثلون اربعة اخماس العدد الذى أجرى عليه البحث) اولئك الذين يشكون ان تعليمهم الموسيقى ليس كافيا ، فان على الدولة ازاءهم واجبا يحتم عليها ان تتخذ الاجراءات الحاسمة المتعددة العناصر ، فى سبيل مزيد من التربية والتعليم الموسيقى .

٤ - ويمثل « اختلاف المستويات » الذى تستقبل به الموسيقى عنصرا بالغ الأهمية .

وسأوضح ما ارمى اليه ، ذلك ان اى « رسالة » ثقافية فى اى حضارة تكنولوجية (وخاصة اى رسالة موسيقية) يمكن ان يستقبلها الفرد ويعيش تجربتها فى مواقف او حالات شديدة الاختلاف جدا ، وهذه بعض الامثلة لتلك المواقف :

(أ) ان عملا فنيا قيما يمكن ان يستقبله الفرد بالجدية التى يتطلبها ، وهذا هو شأن الاستماع المنتبه ، فى البيت او فى غيره ، او الاستماع الى حفل كونسير يذاع ، او الى اسطوانة يختارها الشخص ليديرها على الجراموفون .

(ب) وهناك عمل فنى قيم يمكن ان يستقبله الشخص بغير الجدية التى يتطلبها ، وربما يفتقر الى الجدية بشكل غير طبيعى ، وذلك بحكم نقص الثقافة الموسيقية للشخص الذى يسمعه ، او للحالة القائمة اثناء السماع ، مثال ذلك « مسائية » لشوبان ، أو

(١) « الف شاب والموسيقى » دراسة اجرتها وزارة الشؤون الثقافية بمعاونة IFOP عام

أغنية رفيعة من موسيقى شومان ، تتخللها شذرات متنوعة تسمع اثناء كونسير في وقت وجبة الغداء او تسمع « محشورة » بين أغنيتين معسولتين في التلفزيون ، وقد اتيح لى ان المس هذه الحالة بالذات فى الولايات المتحدة ، فى بعض القنوات التلفزيونية فى الساعات التى يبلغ فيها الاستماع ذروته . ومثل هذه الحالات هى التى تتسبب فى النقد البالغ التشاؤم لتأثير وسائل الاعلام الجماهيرية على مجتمعاتنا الصناعية . ولقد كان ثيودور آدورنو يفكر فى ذلك عندما شكّا ، فى لحظة مرارة ، من ان الراديو قد حول سيمفونية بتهوفن الخامسة الى نغمة ذائعة يسهل « تصفيها » .

(ج) الموقف الثالث لعمل فنى متوسط القيمة ، يستقبله المستمع بجدية ، وهو الموقف الذى كان (وما زال) سائدا ازاء الأعمال الموسيقية التى تدرجها الاركسترات، التى تعزف فى الهواء الطلق او الحدائق او فى أكشاك الموسيقى فى برامجهما ، وهى أعمال يستمع اليها الجمهور بخشوع ، وهو غالبا جمهور يفتقر كلية الى الثقافة الموسيقية .

(د) ويحضرنى موقف رابع ، موقف مستوى هابط من الاعمال الموسيقية تستهلك باعتبارها مجرد « خلفية موسيقية » أو « لقتل » الوقت ، وهو ما يحدث غالبا فى الحياة اليومية فى مجتمعاتنا .

والواقع ان الموقفين الثانى والثالث ، من بين هذه المواقف الاربعة ، ينبغى ان ينالا منا اهتماما خاصا ، لأن آثارهما الضارة يمكن مقاومتها والتغلب عليها ، فى الحالتين ، بواسطة التربية الموسيقية .

٥ - ولقد ارجأت العامل الخامس حتى الآن ، وهذا العامل على الرغم من انه لم يكن موضع دراسة منهجية ، يبدو لى انه على قدر من الاهمية ، واقصد به « استهلاك » بعض أعمال الموسيقى الكلاسيكية ، على يد فئات معينة من المستمعين . واننى اذ استخدم تعبير « استهلاك » او « استنفاد » هنا هذا الاستخدام المبدئى أقدم له شرحا عاما ، قابلا لأن يكون موضع نقد أو اضافة من الكتاب الآخرين .

وتبدو هذه الظاهرة واسعة الانتشار بين الشباب فى اوساط الطلبة ، حيث تتخذ الصورة التى سأشير اليها هنا ، غير ان المرء يصادفها كذلك بين محبى الموسيقى، من جميع الاعمار ، كما تبين لى من تجربتى الشخصية .

فما هو تفسير هذه الظاهرة ؟

(أ) تقدم الاذاعات التى تتمتع بأوسع استماع فى فرنسا (وهناك حالات مماثلة فى بلاد أخرى) عددا محدودا من المؤلفات « الكلاسيكية » التى تتكرر على فترات

مقاربة ، ومثل هذا ايضا يحدث فى البرنامج الموسيقى الفرنسى (فرانس موزيك)
وان كان نطاق الموسيقى فيه أوسع (وذلك مع ملاحظة ان الاستماع اليه محدود) (١) .
فبعض الاعمال تزداد بكثرة ، وهذه بالذات هى التى تشكل النواة الاساسية التى
تعتمد عليها مجموعات الاسطوانات المنزلية . وفضلا عن ذلك فان نفس هذه الأعمال
هى التى تجعل منها الاركسترات السيمفونية الكبيرة أساس برامجها فى حفلات يوم
الأحد ، وتستغرق منها فترات طويلة ، كنوع من الأجراء الوقائى المضمون .

وفى هذه الظروف فان هذه الأعمال ، بحكم كثرة سماعها - وعلى الرغم من
قيمتها الفنية الذاتية - لم تعد تؤثر فى مشاعرنا او تلمس عواطفنا ولا حتى تثير
فضولنا ، حتى عندما يحرص المستمعون على ان يحيطوا أنفسهم بمظاهر « الراحة »
التي يستكينون لها ، ويسمونها ، خطأ ، حبا للموسيقى (٢) . والأمثلة التى يمكن أن
تقدم كشواهد على هذه النقطة تختلف باختلاف خبرات كل فرد ، وعلى قدر مالمست
من خبرتى الشخصية ، ومع حرصى على الضغط على أنها نسبية ، يبدو ان هذه
الاعمال الموسيقية التى « استهلكت » هى : سيمفونية شوبيرت الناقصة ، وسيمفونية
بيتهوفن الريفية ، وحتى كونشرتو الفيلولينة والاركسترا من مقام دى الكبير من موسيقاه
أيضا ، وعدد من كونشرتات براندنبورج من موسيقى باخ ، ومن مقطوعات الديفرتمنتو
وافتاحية زواج فيجارو لموتسارت والبوليو والفالس لرافيل الخ .

ويحتمل ان تكون ظاهرة « استهلاك » بعض الأعمال الموسيقية هذه أحد أسباب
التقدم الشديد للوضوح الذى تحقق فى السنوات القليلة الماضية ، فى تشجيع البحث
والتجريب فى الموسيقى الحديثة (وان كانت هناك بالطبع عدة أسباب أخرى) . ويقدم
لنا انتاج الاسطوانات فى فرنسا دليلا آخر على تزايد الاهتمام بهذه التجارب
الجديدة . ففي كتالوج الاسطوانات الصادرة عام ١٩٦٦ ليس هناك الا ١٢ عملا
موسيقيا فقط لمؤلفين ولدوا بعد عام ١٩٢٠ . فى حين صعد الرقم فى عام ١٩٦٨ الى ٨٥ عملا
موسيقيا جديدا ، منها ٣٩ لمؤلفين فرنسيين . أما فى عام ١٩٦٩ فقد تجسست هذه
الزيادة المطردة بوضوح أكثر ، فأصبح انتاج الاسطوانات يشتمل على أعمال من
مختلف الاتجاهات ، ومنها ما هو اليوم « كلاسيكى » فى نظر مؤلفى الطليعة الشبان ،
كأعمال بوليز ، وشتوكهاوزن ، وكسياكيس ، وبير هنرى ، الخ .

(ب) غير ان ظاهرة « استهلاك » بعض المؤلفات هذه ، قابلة للتفسير من زاوية
مختلفة تماما ، حيث يمكن ان ننظر اليها لا باعتبارها « سببا » بل « نتيجة » ، ترتبت

(١) ٧٥٪ من مستمعى الراديو يستمعون الى « البرنامج الموسيقى » مرتين أسبوعيا على الأقل ،
التقرير المشار اليه ١٩٥٧ .

(٢) مادلين جانيسار : ابريل ١٩٧٠ ص : ٧٨٢

على تحول جزء من الجمهور (وخاصة تحت سن الثلاثين) الى البحث عن وسائل جديدة
فى التعبير ، ومؤلفات موسيقية جديدة .

ونود ان نشير هنا ، على هامش هذا الافتراض ، الى تلك الدراسة التى قام بها
روبير فرانسيس بالتعاون مع بيير روبرتو ، وميشيل دينيس ، ولم تنشر بعد (١)، وهى
تعتمد على عينتين شملت أولاهما ٤٣٧ طالبا يدرسون علم النفس ودلت على غلبة
الاهتمام بالابحاث الطليعية فى الموسيقى عندهم . وليس اهتمامهم مصحوبا باتجاه
مناظر بأنشطة موسيقية او حتى بعناصر « التكنيك » التى تعتمد عليها هذه الابحاث
والتجارب الجديدة ، بل هى مسألة « تفتح وسعة افق » بالنسبة لهم ، وليست انتباها
او اهتماما موسيقيا خاصا او مظهر ثقافة موسيقية متطورة او مرتبطة باتقان العزف
على احدى الآلات الموسيقية ، او بمتابعة الاخبار والتعليقات والنقد الموسيقى ، او حتى
برغبة فى تحصيل ثقافة موسيقية أفضل .

ويتجه القائمون بتلك الدراسة - بناء على ملاحظوه من انفصال بين الموسيقى
العملية (اى اداء الموسيقى عمليا) وبين الاهتمام بالابحاث الجديدة بين الطلبة - الى
تفسير هذا الانفصال بان الممارسة والاطلاع او الثقافة العامة لا يجتمعان معا بل هما
متعارضتان : فالعازف الهاوى (وهو فى هذه الدراسة طالب جامعى) لن يتوفر لديه
من الوقت ما يكفى لممارسة هوايته ، والاطلاع فى الوقت نفسه ، وتثقيف نفسه بمتابعة
ما يحدث فى عالم الموسيقى الدائم التجديد .

ونظرا لأن هذه الدراسة قد أجريت فى أبريل ١٩٦٩ بين طلاب سانسويه وناغتر
فانى أتساءل : هل يمكن ان يكون هذا الرفض « القاسى » للموسيقى التقليدية المؤلفه،
فى مجموعه ، كما تبين من اجابات الكثيرين ممن وجهت اليهم الاسئلة ، لونا من
الوان الصراع المستمر المتجدد بين الأجيال المختلفة ، او أحد مظاهر ذلك النزاع
السياسى الثقافى الكبير .

وأعتقد ان ظاهرة « استهلاك » بعض المؤلفات ، والاتجاه الى رفض الموسيقى
(المؤلفه التقليدية) مترابطان عند بعض هؤلاء الطلاب : فالتياران ناشئان عن ظروف
الحياة العملية التى خلقتها الحضارة العلمية ، بما سبق ان اوضحناه فى خطوطه
العريضة ، فى مستهل هذا المقال .

(ج) والظاهرة التى تهمنا هنا لم تثبت ، بالقدر الكافى ، من هذه التعليقات .
ومن الضرورى ، اذا ذهبنا الى أبعد من اوساط الطلاب ، ان نتناول افتراضا ثالثا أعمق
وأعم فى الوقت نفسه .

(١) « الاهتمامات الثقافية فى اوقات الفراغ » ، باريس ، معهد الجماليات « تحت الطبع » .

ان طائفة كبيرة من الشباب ، والناس الأكبر سنا ، من موسيقيين ونقاد متخصصين ، أو من هواة الموسيقى العاديين ، ممن يرفضون موسيقى الكلاسيكيين ، وأحيانا باحتقار وعنف وعدوانية - وهم الذين يشكلون الجناح التقدمي المتحمس في المهرجانات الموسيقية - يقولون (وهو تعليق سمعته مرارا وبعبارات مختلفة) : « انهم لا يحسون الموسيقى الكلاسيكية » ، وانها تمثل في نظرهم عصرا انقضى . وهم يلقون هذا الحكم ويقررونه في ثقة توحى بنوع من « التفلسف الاجتماعي » الذي يعيد تمثيل الموسيقى في اطار تاريخي ، وهم ينكرون على الموسيقى صفتها التي اعترف بها كل هؤلاء الفنانين ، من انها « علم صوتي بحت » ، منعزل عن الزمن وقائم بذاته . وأود هنا - تجنباً للاستطراد في هذه المناقشة الجانبية التي لاتمس موضوعنا مباشرة - ان أعيد للاذهان حجة قديمة تتردد دائما وهي « اننا نريد شيئا آخر ، نريد موسيقى لعصرنا » ، وهذه الحجة يسوقها أنصار الأبحاث التجريبية الجديدة في الموسيقى ، ويسوقها أنصار الموسيقى الدارجة ، « البوب » على حد سواء .

وربما كانت الموسيقى « التقليدية » (وخاصة الموسيقى الرومانتيكية التي تشمل فاجنر وبرامز وحتى شتراوس) ، مرتبطة فعلا بفترة او بعصر انقضى ، حين كانت الاعمال الموسيقية تقدم لعشاق الموسيقى ملاذا او ملجأ منعزلا يحتمون به بعيدا عن عالم يصبح أقل « طبيعية » وأكثر صناعية « تكنيكية » يوما عن يوم . وفي ضوء التفسير الثالث الذي سأورده هنا لا شك ان الكثيرين من الناشئة اليوم ، وربما بالأمس أيضا ، يعبرون عن الضيق الذي يستشعرونه ازاء هذا الملاذ او الملجأ العاطفي ، فيرفضون تلك الراحة والسهولة التي ترتبط به ، ولذلك اتجهوا الى ابحاث الموسيقى الجديدة ، لما لها من مغزى في نظرهم ، حتى وان كانت تبدو مضطربة أو مشوشة أحيانا . وتدعيما لهذا الافتراض يجدر ملاحظة ان هناك عاملا واحدا يبدو مشتركا بين تيارات الابداع الموسيقي اليوم ، على الرغم مما بينها أحيانا من اختلافات جوهرية ، وهناك عدة امارات تدل عليه ، الا وهو رد الفعل ضد التشببيهية (او التجسيم) في الموسيقى .

وبعد كل ما ذكرناه هنا ، فعلينا مع ذلك ، الا نغالي في تقدير مدى ظاهرة « الاستهلاك » او الرفض التام « للموسيقى الكلاسيكية » اذ اننا لانصادفها الا في بيئات محدودة اليوم ، فبين سكان المجتمعات الصناعية ، وبين جماهير الذين ابتعدوا - كما رأينا - عن الموسيقى « العظيمة » ، مازالت هناك رقعة واسعة من الأرض الموسيقية البكر التي مازالت في حاجة الى استصلاح .

واود ان اشير ، فيما يختص بهذه المناطق البكر التي لم تستكشف بعد ، الى ثغرة هامة في البحث الخاص حول « مواقف » الفئات الاجتماعية والمستويات المهنية المتباينة

فى مجال الموسيقى ، الا وهى غياب المعلومات الاحصائية عن القدرة الطبيعية على ضبط نغمة ، وهى التى تسمى عادة « الاذن الموسيقية » .

وتبدو هذه القدرة اوسع انتشارا مما تقدر بصفة عامة ، وهو ما لاحظته بنفسى من خلال خبرتى الطويلة فى بحث اجتماعيات العمل ، حيث اتاحت لى فرص عديدة لملاحظة ذلك عند العمال الذين يشتغلون فى الهواء الطلق ، كالعمال فى مواقع البناء أو عمال انشاء الطرقات او فى الترسانات البحرية او الكبارى وما الى ذلك ، ولانغفل فى هذا المجال النقاشين وبنائى أسطح المنازل ، ممن يبدو ان حب الغناء صفة تقليدية عندهم ، ومن مميزات المهنة . ولست وحدى الشخص الذى لاحظ ان العمال كثيرا جدا مايغنون او يصفرون اغانى بل الحانا من اوبرات ، وبنغمات صحيحة تماما ، وهذه الصفة الموسيقية يمكن ان تنمى وان تدعم عند الاطفال بوسائل متعددة من التعريف الايجابى بالموسيقى ومن التربية الموسيقية .

رابعها :

نخرج من هذه المجموعة من الحقائق والتعليقات بانه من المستحيل النهوض بدور الموسيقى ومكانها فى مجتمع صناعى الا عن طريق النهوض بتعليم الموسيقى فى المدارس الابتدائية بل فى دور الحضانة أيضا .

ففى أثناء الحملة القومية للدعوة للموسيقى ، وهى الحملة التى نظمها رينيه نيكولى سنة ١٩٦١ بعنوان « فلسفة الموسيقى » ، لاحظ جاك شايبه ان الرجل الفرنسى العادى الذى أصبح أقل تحمسا لأداء الموسيقى عما كان من قبل ، قد وجد نفسه اليوم مطالبا بالحاح وفى كل مكان بان يسمع الموسيقى (وربما أضفنا أنه يسمعها رغم أنه فى بعض الأحيان) . وفى هذه السلسلة من الاذاعات لفت برنار جافوتى الأنظار الى حقيقة انه « كلما ازداد تعقد الموسيقى اشدت حاجتنا الى الدخول. فى صميمها للتوصل الى الاستمتاع بها ، وقل عدد الناس المهتمين لفهمها » .

ومن هنا نشأت الحاجة الى امداد النشر بالوسائل التى تهى لهم الفهم والاختيار امام هذا الحشد الهائل من الرسائل الصوتية ، وذلك من خلال التربية الموسيقية . ولا بد للدولة ان تقدم من خلال شبكة منشأتها العديدة تعليما وتربية موسيقية مركزة وبشكل متصاعد ، يمثل جزءا من التربية العامة ، على ان يؤخذ فى الاعتبار ان هذه التربية انما تهدف لاعداد النشر لمعرفة وفهم عام للأعمال الموسيقية كلها ، ولكن دون فرض اى مدرسة فكرية معينة او اى نظام من القيم الخاصة ، بل المقصود من هذا نشر الذوق الموسيقى عند أكبر عدد مستطاع من الأفراد ، وهذا يشمل بطبيعة الحال الاهتمام

بالموسيقى الجديدة (وهو هدف واسع جدا) ، كما يشمل وضع الآلات الموسيقية الشائعة فى متناول الناس ، طبقا لاستعداداتهم وقدراتهم .

ومن أجل هذا فلا بد أولا من خلق مدرسين اكفاء (فى التربية الموسيقية) مشبعين بالاحساس القوى برسالتهم ، ولديهم القدرة على العمل فى المعاهد التربوية والمدارس على اختلاف مستوياتها . ولا شك ان وضع نظام دقيق وكامل للتجهيز ، من المدارس الموسيقية والمدارس الموسيقية الثانوية ، والمعلمين والعازفين والمؤلفين ، مع الارتفاع بدراساتهم الموسيقية وبمستوى تعليمهم العام ، كل هذا سيكون خطوة هامة نحو هذا الهدف .

ومن الاهمية بمكان ان تشجع الدولة وتعين معاهد الهواية الموسيقية ماليا ، وهى التى تتولى تدريب الناس على الموسيقى لشغل أوقات فراغهم ، وذلك استجابة لاحتياجات هذا الجمهور المتزايد العدد . وأول خطوة فى هذا السبيل هى وضع نظام يجعل دخول حفلات الكونسيرت ميسرا لذوى الدخل المحدود ، بحيث تغطى الحفلات المنطقة بأكملها وتصل الى كل انحاءها . ولما لاحظنا عابرة هنا ، فمن المؤسف حقا ان المهرجانات الموسيقية الدولية - التى يتجمع لها هذا الحشد من العازفين « الصوليت » العظام وقادة الاركسترا - باهظة الاثمان لدرجة أنها لا تجذب الا جمهورا خاصا من محبى الموسيقى المثقفين المتعاليين الذين يطربون لآى بدعة ، كما يطربون لكل ما هو تقليدى ومألوف . ومثل هذا الجمهور خطر لأنه على استعداد للتصفيق لمن يناصرهم من الفنانين العاديين بقدر ما هو على استعداد للتصفيق للمجددين الأصلاء فى الوقت نفسه .

وعلاوة على حفلات الكونسيرت ، فلا بد بالطبع ان يزداد عدد مكتبات الاسطوانات الجيدة للتجهيز ، وأن تنال برامج الاذاعة والتليفزيون الجيدة عناية ، وان تقدم فى الاوقات التى تعتبر « ذروة » الاستماع (وهو ما لا يحدث فى التليفزيون الفرنسى فى الوقت الحاضر للأعمال الا نادرا) ، وعلى هذه الاذاعات نفسها ان تبين التسلسل التاريخى للأعمال ، وان تقدم شروحا مبسطة (غير أكاديمية) وخالية من حذقة بعض المتخصصين الذين يوصدون الأبواب فى وجوه مستمعيها بدلا من ان يفتحوها بسخاء .

وهنا يجب علينا ان نلخص مقالنا فى الختام فنقول :

ان التقدم التكنولوجى الذى طور الميكنة الذاتية من كل الجوانب باستخدام الحاسبات الالكترونية ، والضبط الالكترونى ، يميل فى الوقت نفسه الى حرمان الانسان من الاتصال بذلك المجال الذى كان قبلا موطنه ومشواه الطبيعى ، بإيقاعه

البيولوجي القديم قدم الازل . وعلى العكس من ذلك فقد تحسنت الآلات تحسنا لحدود له ، مما أدى الى خنق وكبت الكثير من أنشطتنا الثقافية ، وبذلك فرضت هذه الآلات نفسها كبديل لاتصالنا المادى الخصب مع العناصر الاولية . وهكذا فان التكنولوجيا تحرر الانسان بكل الطرق .

وازاء هذا التحول الرهيب - بما له من مغزى سلبي وايجابى لحياة الانسان - من الضروري ان تظل الموسيقى دائما منطقة لاتستطيع التكنولوجيا ان تحرر الانسان فيها ، لاكميدع للموسيقى ولا كعازف يؤديها (١) .

وتؤمن بعض الابحاث المعاصرة فى الموسيقى (ولا بد هنا من أن اكرر اننى لاعنى بهذا مجموع الانتاج الموجه الى خلق تعبير موسيقى جديد) انها ابتكار وتجديد حر ، وانها رد فعل صحى لما كان رواد الموسيقى يسمونه « عبادة الذات » أو « الفورات العاطفة » أو « التجسيمية المحدودة القاصرة » أو « اسدورة الانسان كمعيار يقاس به كل الكون » أو « موسيقى انسانية اكثر مما ينبغى » . والواقع ان هذه البحوث نفسها متأثرة بضغط من البيئة التكنيكية ، كما انها متأثرة بالحركة الهائلة نحو امتهان الانسان كأنسان التى نشاهدها فى الفن والفكر المعاصر ماثلة بطرق شتى . وهذه الابحاث التجريبية ، سواء فى انتاجها الالكترونى ، والتميكن ، وحتى فى الانتاج بالميكنة الذاتية ، انما تدل على ان الاغراء الهائل الذى يجتذب الفن نحو التجريدية قد دخل عالم الموسيقى (وحتى فى تلك الموسيقى التى يصفونها من أصوات محددة « كونكريت ») ، كما ان الموسيقى الجوريتمية وأشباهاها (التى تدير ظهرها تماما للاحساس والوجدان والانفعال ، ولا تؤمن بالتدوين الموسيقى وتدعى عدم الاكتراث بتقديم أصوات لها قابلية لأن تسمعها الاذن ، وكل ذلك من أجل تسجيل أصوات « ثورية » ناتجة عن أفانين ، غير مسجلة ، فى التأليف الموسيقى) تبرز الاتجاه الى احتقار الانسان والاستغناء عنه حتى كمنستمع للموسيقى .

ومع ذلك فمهما بلغت الحاجة الى الجرأة والاقدام فى سنبل خلق اساليب ووسائل جديدة فى التعبير الموسيقى ، فان هناك حاجة بل ضرورة مماثلة لأن تظل الموسيقى نفسها شيئا انسانيا ، وخاصة فيما يتصل بالدور الذى يقوم به مبدعوها ومؤدوها ، بل فى الاندماج الكلى (قلبا وروحا) فى الموسيقى من جانب من يستمعون حقيقة اليها . ولا بد ان تظل الموسيقى مرفأ او جزيرة للانسانية ، وسط

(١) جدير بالذكر هنا أن هناك اتجاه واحد ، يعمل فى حركة مضادة لتلك التى وصفناها هنا ، وهو اتجاه يميل الى تجسيم دور المؤدى والاضافة الى مسئوليته الفنية ، ويتجلى هذا الاتجاه فى مبنى بعض المؤلفين لطرق غير محددة فى التدوين الموسيقى ، وبذلك يتحولون الى جماليات العمل الفنى غير المكتمل .

هذا السيل الجارف من الآلية والآلات التي تسير نفسها بنفسها (الميكنة الذاتية) تلك التي انساقت اليها المجتمعات الصناعية في تيار عريض اصبح مسرحا للمعركة القائمة بين « الانسان » وبين تلك الاشياء التي انتجتها عبقريته .

ويشهد على ذلك جورج انسكو في المجموعة التي جمعتها منظمة الشهباب الموسيقى الفرنسية ، في عيدها العشرين ، وهو يشيد فيها « بالرسالة الخلقية والاجتماعية الرفيعة لفن الموسيقى » . وتتجلى لنا « هذه الرسالة » بكل جلالها في مواجهة فقدان التوازن (الذي تبرز مظاهره التخصة بطرق شتى اليوم) بين القوى المذهلة التي خلعتها التكنولوجيا الصناعية على الانسان من جانب ، وبين المصادر الخلقية المحدودة المتاحة له للتحكم بها في تلك القوى ، وليضفى عليها صفة انسانية . والموسيقى - طبقا لتعريف يهودى مينوهين البارع - هي أكثر الفنون التصاقا بالانسان ، وهي في الوقت نفسه أكثرها عمومية . وهي من أكثر القوى الروحية حيوية ، واقدرها على تخطي كل الأفكار وكل الحواجز ، وهي بإمكانياتها اللانهائية ، قوة قادرة تماما على معاونة الانسان على ان يستعيد نفسه ، وعلى ان يحيى وقت فراغه ويثريه ويحرره من كل القيود ، ومن كل ذلك الهزر المتعفن الذي يضيع فيه وقته الذي « تفرغ » من العمل . والموسيقى احدى القوى القادرة ، أكثر من أى شيء آخر ، على ان تعين الانسان في التغلب على « فقدان التوازن » ، وهو الذي يحمل الموسيقى نفسها كل أماراته .

ان الموسيقى في عالم اليوم ، شرقا وغربا على السواء ، يجب ان تكون من العناصر الأساسية للغذاء الذي تقدمه الدولة للنشء ، لتمكنهم من ان يشقوا طريقهم ، وان يبتكروا لأنفسهم عملهم ، كبشر ، وان يتموا طاقاتهم ، وان يزدهروا في حضارة تكنولوجية زاهرة بالأخطار المحدقة ، وإن كانت في الوقت نفسه تحمل قباشير مستقبل عظيم مشرق .

الكاتب : جسودج فريدمان

ولد في باريس عام ١٩٠٢
تخرج في مدرسة المعلمين العليا عام ١٩٢٢
حصل على درجة الاجريجي في الفلسفة عام ١٩٢٦
ممن استاذ في معهد الفنون والصنائع القومي عام
١٩٤٦ .
منذ ١٩٤٨ أصبح مديرا للمدرسة التطبيقية للدراسات
العليا « بالسوربون »
من بين هيئة تحرير « الانال »
له مؤلفات عديدة منها ازمة التقدم ١٩٣٦ ، الى اين
يتجه العمل الانساني عام ١٩٥٠ ، مشاكل أمريكا
اللاتينية اول وثان عام ١٩٥٩ و ١٩٦١ ، القوة
والحكمة ١٩٧٠

الترجمة : الدكتورة سميرة الخولي

استاذة التاريخ والتحليل الموسيقى بالمعهد العالي
للموسيقى . مستشارة الموسيقى بوزارة الثقافة . أمينة عامة
لمجمع الموسيقى العربي التابع لجامعة الدول العربية .
عضوة مجلس اكااديمية الفنون ، وعضوة لجنة الموسيقى
بالمجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب .
من مؤلفاتها كتاب التربية الموسيقية عام ١٩٥٨
بالاشتراك مع السيدة عائشة صبرى
ومن مترجماتها : تراث الموسيقى عام ١٩٦٤ ، والتأليف
الموسيقى عام ١٩٦٥ .

بقلم • يرجى توبيلتز
ترجمة • أحمد الحضري



المقال في كلمات

يتحدث هذا المقال الشائق عن السينما التي يطلقون عليها اسم الفن السابع أو الاله العاشر ، هذا الاختراع المدهش الذي حقق حلما طالما راود كبار الفنانين في عمل يجمع بين الموسيقى والتصوير والرقص . وكان على القرن العشرين أن يشهد تحقيق هذا الحلم في هذا الفن الجديد الذي يختلف اختلافا بينا عن فن العصور السابقة في كونه يجمع في تركيب متكامل وكل لا ينفصل التصوير مع الفن الدرامي ، والموسيقى مع النحت ، والعمارة مع الرقص ، والصورة المرئية مع الكلمة . وقد أخذ الفيلم يحل محل الأعمال التقليدية لفروع الفن الأخرى مثل الأدب والمسرح والفنون التشكيلية وغيرها . وبفضل الفيلم بدأت الفروق بين منتجات الفنون التقليدية وبين الواقع في الزوال ، كما بدأت الحدود بين الأنواع المختلفة من هذا الفن في الاختفاء . ويتناول المقال مشاكل التأليف من حيث وحدتها وتعدد مبيئاتها أن الطابع السائد في فنون التسلية - المسرح والسينما والأذاعة - هو تعدد المؤلفين

على خلاف الأدب والتصوير والموسيقى التي يكون مؤلف العمل فيها واحدا . والتصرف على المؤلف في أغلب الحالات لا أهمية له بالنسبة للمتفرج أو المستمع . وفيما يتعلق بفنون التسلية التي يتعدد فيها مبدعو العمل ينتقى المتفرج واحدا منهم يبدو له أن دوره أكثر أهمية ، كثيرا ما يكون الممثل الذي يؤدي الدور الرئيسي .

وفي حديث الكاتب عن منظم العرض يخبرنا أن اختيار المنتج أو المخرج باعتباره مبدع العرض كله أمر جديد نسبيا . وفي النظام السائد في الولايات المتحدة وغرب أوروبا نجد أن الذي يقوم بدور منظم العرض السينمائي أحد ثلاثة : المنتج أو المخرج أو الممثل ، خصوصا ذلك النوع من الممثلين المعروف باسم النجم . أما في الاتحاد السوفيتي والدول التي تم فيها تأميم صناعة السينما بعد عام ١٩٤٥ فنجد أن المخرج احتفظ لنفسه بدور المبدع الرئيسي للفيلم . وقد أدى الانتشار الواسع للتلفزيون إلى أحداث تغييرات أساسية في السينما الحديثة . أما من حيث الإخراج فالمخرج مازال هو المبدع في البرامج ذات الطابع المسرحي التي يقل ظهورها على الشاشة الصغيرة . أما المسلسلات التلفزيونية فيصعب معرفة المسئول عن الإبداع فيها . وقد أسهم التلفزيون في خلق نوع جديد من المؤلف - منظم العرض - هو مضيف البرامج . والقاعدة فيما يتعلق بفنون التسلية وخاصة في مجال الفيلم والتلفزيون هي تعدد المؤلفين أو المبدعين في العمل الواحد . أما مسألة التعرف على المؤلف أو الفنان المسئول فقد فقدت كل أهميتها تقريبا بالنسبة لجمهور المتفرجين الذين اعتادوا مشاهدة الأفلام الجماهيرية .

١ - مشكلة اتحاد الفاصل :

لقد كانت مشكلة تعريف الفن ، وتقسيمه إلى أنواع ، مشكلة جادة دائما بالنسبة للباحثين في النظريات ولرجال علم الجمال . ويبحث البروفيسور فلاديسلاف تاتاركيفيتش في مؤلفه الكبير المسمى « مفهوم الفن في الماضي وفي الحاضر » ، في أصول مفهوم الفن والتعديلات المتتالية التي مر بها منذ العصور القديمة إلى اليوم .

وعند الاغريق والرومان ، والغرب كله فى العصور الوسطى ، كان الفن يعتبر اما حرفة أو علما . وكان النوع الثانى ، المعروف باسم « الفنون الحرة » يضم علم النحو والبيان أو الهندسة ، الى جانب الموسيقى التى أصبحت ما نسميه اليوم موزيكولوجى أو علم الموسيقى . أما النوع الآخر وهو « الفنون المبتدلة » فله طابع عملى أكثر من الثانى ، ويضم الزراعة والطب والعمارة الى جانب عدة موضوعات أخرى . وفى القرن الثانى عشر احتسب الفيلسوف هيو من سانت فيكتور قرعا جديدا سماه « تياتريكا » ضمن « الفنون المبتدلة » السبعة . ويخبرنا البروفيسور تاتاركيفيتش أنه لا يضم المسرح فقط ، بل يضم بصفة عامة فن تسلية الجماهير ، أى الألعاب الرياضية والمسابقات وألعاب السيرك . وكان الشعر يندرج تحت عنوان الفلسفة .

وخلال عصر النهضة تمت عدة تعديلات أساسية فى هذا التصنيف ، فلم تعد « الفنون المبتدلة » تعرف على انها فنون . واتفق الباحثون فى النظريات على أن تقتصر صفة الخلق الفنى على « الفنون الحرة » . وتم تقديم مصطلحات جديدة ونظام جديد لقائمة الفنون . واقترح مارسيليو فيتشينو ، مدير الاكاديمية الأفلاطونية ، فى نهاية القرن الخامس عشر ، أن يدخل الشعر والتصوير والعمارة والموسيقى والغناء ضمن الفنون الحرة الى جانب النحو والبيان . وكان فيتشينو يرى أن الموسيقى هى الأكثر أهمية ، وأن لم يستخدم هذه الصفة بالذات ، إلا أنه قد لوحظ أنه يعتبر فنون الموسيقى أرفع منزلة من سواها . وبعد مرور قرنين من الزمان أكد كلود فرانسوا منستير ، المؤرخ والباحث فى نظريات الفن الفرنسى ، أن كل الفنون الحرة « تعمل من خلال الصورة » . وفى القرن السابع عشر أوجد فرانسوا بلوندل ، فى دراسته الطويلة عن العمارة ، نظاما كاملا لتصنيف الفنون النبيلة ، أو الفنون الجميلة ، ضمنه العمارة والشعر والبيان والدراما والتصوير والنحت والموسيقى والرقص .

واستمر تعبير « الفنون الجميلة » حتى نهاية القرن التاسع عشر ، ومازلنا نجد حتى اليوم أن المتمسكين بالتقاليد يميلون الى اعتبار أن مفاهيم الفن والجمال متلازمة لا تنفصل . ويحدد لالاند فى كتابه « معجم الفلسفة » تعريف الفن بأنه « أى نتاج للجمال من خلال أعمال كائن واع » . فى حين يتحدث رونز فى « قاموس الفلسفة » عن « فنون تعتمد مبادئها على الجمال » . ويقول البروفيسور تاتاركيفيتش فى نهاية مؤلفه : « أن الفن فى عصرنا هذا ، ابتداء من الداو وفترات السريالية ، لم يعد يتفق مع التعريف القديم إلى بعض اتجاهاته . أن الباحثين المعاصرين فى النظريات ، أو على الأقل من يرفض منهم أن يتجاهل أهم اتجاهات الفن المعاصر ، يجدون أنفسهم مضطرين لعدم قبول ذلك التعريف . وعلى هذا يجب علينا لكي نحدد مفهوم الفن ، أما أن نزيد من تكرارنا العامة عن الجمال ، أو أن نحل محلها

شيئا آخر أكثر ملاءمة . ما هو هذا الشيء ؟ لا يوجد حاليا اتفاق حول هذه النقطة ، بل هناك عدة أفكار فقط » .

وهكذا ينتهى هذا السفر بعلامة استفهام . ولم يعد مفهوم الفن كافيا من حيث الترتيب والتوافق . اذ ظهرت أخيرا اشكال معينة من الفن ليس لها مكان فى القائمة السابقة . ومن يدري ، فقد ينتهى بنا الأمر أن نقبل من جديد فى عائلة الفن كل ما سبق أن أبعد عنها بازدراء فى عصر النهضة ، مثل « الفنون المبتدلة » . ان « تياتريكا » - أى شكل من التسلية - لا تشمل اليوم الترفيه عن الجماهير والسيرك فحسب ، بل تشمل أيضا وسائل التعبير الجماهيرية مثل الاذاعة والسينما والتلفزيون . لقد صحبت القرن العشرين تغيرات جوهرية ، خصوصا منذ انتشر إقن السينما الجديد ، المعروف باسم « الفن السابع » أو « الاله العاشر » ، فى جميع أنحاء العالم .

السينما وتركيب الفنون :

لا جديد هناك فى الحلم بهذا الفن المركب ، الذى يستخدم وسائل التعبير الخاصة بكل النظم الفنية التقليدية . وفى نهاية حياة جوته ، فى أحد أحاديثه مع ايكرومان ، تغنى جوته بمدح المسرح كفن مركب مصطنع . قال عنه : « لقد استلقينا فى مقاعدنا مرتاحين كالمملوك ، وأخذت تنكشف أمام أعيننا صور حية تقدم لأذهاننا وحواسنا كل ما يمكن أن نتمناه من متعة . شعر وتصوير وغناء وموسيقى وفن درامى . هناك كل شيء . وعندما يحدث فى أحد الايام أن تجتمع كل هذه الاشكال الفنية مع كل سحر الشباب والجمال لتحقيق متعتنا ، فان ذلك سيكون مهرجانا ووقتا بهيجا لا يجارى » .

وكتب لامارتين فى مقدمة « جوسلين » (١٨٤٠) : « . . . أن أرى يوما أفكارى المكتوبة فى تصوير أو حفر ، أن أرى ابتكارات مخيلتى مجسدة فى رسم شاعرى ، وبهذا تنتشر أمام أعين الذين لا يقرأون ، أن يصبح أحد ابتكارات عقلى متداولاً على نطاق واسع فى دنيا الحواس » .

أما ريتشارد فاغنر فى أفكاره عن فن المستقبل فقد جمع بين المسرح والموسيقى كنقطة انطلاق خاصة به ، نفس طريقة الدراما الاغريقية القديمة التى كانت فنا عالميا وفريدا فى الوقت نفسه . كما حلم الموسيقار الروسى سكريبابين بفن « عالى » يجمع بين الموسيقى والتصوير والشعر والرقص .

وكان على القرن العشرين أن يشهد تحقيق هذه الاحلام . وهكذا رأى سيرجى ايزنشتاين الفن الجديد جديرا بهذا العصر الجديد من تاريخ البشرية : « لا يمكن

مقارنة هذا الفن بفن العصور السابقة ، حتى ولو فى مظهره الخارجى . وليس الأسر عبارة عن موسيقى جديدة ضد موسيقى تقليدية ، أو تصويرا يحاول أن يحل محل تصوير العام السابق ، أو مسرحا يحل محل مسرح الماضى ، ولا فنا دراميا أو نحتا أو رقصا يتنافس مع رقص أو نحت أو فن درامى من الأيام السابقة ، ولكنه شكل جديد ومدهش من الفن يجمع فى تركيب اصطناعى كامل ، وفى كل لا ينفصل ، التصوير مع الفن الدرامى ، والموسيقى مع النحت ، والعمارة مع الرقص ، والمنظر الخلفى مع الانسان ، والصورة المرئية مع الكلمة .

ان أعظم نجاح أحرزه العلم مع الجماليات عبر التاريخ هو نشر الوعى بهذا المركب الجديد ، بهذه الوحدة المتناسقة من الفنون التى لم يسبق لها وجود .

هذا الفن يعرف بالفيلم .

ولنحاول الآن أن نحلل الصفة المركبة لفن السينما خلال السنوات الثلاثين على الأقل التى مرت منذ أن كتب أيرنشتاين هذه الكلمات ، أدخل بعض معارضى السينما المصطنعة ، من أمثال أندريه بازان أو سيجفريد كراكاور ، عنصرا جديدا فى هذا المجال ، اذ يبدو الآن أنه من الأصوب أن لا نعتبر أن هذا « المصطنع » مزيج من الفنون أو خلاصة الفنون ، بل الأصوب أن نعتبره الوجه المزدوج للاله ياتوس الخاص بالفيلم . ويمكن للفيلم أن يكون قصة أو تراقبها مسرحيا أو مقطوعة موسيقية أو عملا مرئيا أو نحتا ، والأمر يتوقف على الزاوية التى ينظر المرء منها الى الفيلم .

والفيلم فى شكله الذى اعتدناه أكثر من سواه - أى الفيلم الروائى - استمرار لفن سرد القصص ، الذى امتد منذ أقرون مضت . فخلال مئات السنين كانت القصص أولا تقال بالفم ، ثم صارت وسيلتها الكتابة والقراءة ، حتى أصبحت الآن فى شكل صور متحركة ناطقة على شاشة السينما والتلفزيون . « لقد دخلنا عصر الصورة » ، كانت هذه هى صيحة آبل جانس عندما أعلن ميلاد الادب المرئى .

ويعتبر سرد القصص سينمائيا من أنواع التسلية ، وان كان أساسه أدبيا . فالجمهور هنا لا يتكون من قراء ، بل من متفرجين يراقبون الشخصيات وهى تمثّل . والفعل الماضى فى العمل الأدبى يصبح فعلا حاضرا فى المسرح . ومهما كانت مساحة خشبة المسرح فان العرض هنا له صفة العرض الجماهيرى .

وكان الناقد الفرنسى الكسندر أرنو محقا عندما قال عن العروض السينمائية الاولى فى العقد الثالث إلى هذا القرن : « كنا نواجه عرضا ، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى حقيقى ، المعنى الذى فهمه الأفريق ورجال القرون الوسطى » . أما ايلي فور فقد أضاف : « أنه مثل المسرح ، ولكنه أيضا مثل الرقص والعباب الرياضية والمواكب والتسلية الجامعة يتخللها ظهور الممثلين » .

وعلى هذا فالفيلم عبارة عن سرد أدبي وعرض ضخم فى الوقت نفسه ، وبما أنه يعتمد على اللغة المرئية فإنه يتبع الفنون التشكيلية ، وله - على عكس التسلية المسرحية - صفة البقاء وعدم التغير ، مثل الصورة أو التمثال . وقال إيلى فور : « ان تكوين الفيلم ثابت ومحدد ، وعندما يتم تحديده فإنه لا يتغير عن ذلك أبدا ، وهذا مما يكسبه صفة لا تتصف بها الا الفنون التشكيلية وحدها » .

وكانت الافلام منذ بدايتها الاولى مصحوبة دائما بالموسيقى . ما هو بالضبط دور الموسيقى فى خلق العمل السينمائى ؟ ان المخرج الايطالى اليساندرو بلاسيتى يقول : « يخضع كل شئ فى السينما لقوانين الايقاع والجهارة والدرجة » ، وهى عينها قوانين الانسجام والتوافق (الهارمونى) وبالتالى قوانين الموسيقى « . أى أن تكوين العمل السينمائى تحكمه الموسيقى . وهناك تحليل أكثر شمولاً لدور الموسيقى فى الافلام قدمه الموسيقار الايطالى انتونيو فيريتى : « ان الموسيقى تفرس الحياة والاصوات داخل التصوير ، والموسيقى هى التى تبرز مواقف معينة وتزيد من وقعها ، والموسيقى هى التى تخلق جوا من الرضا والطمأنينة أو جوا مؤسسيا ، والموسيقى هى التى توقظ الذكريات والرغبة فى الرجوع الى الماضى الذى يربط بين الأحداث المختلفة ، والموسيقى هى التى تلفت الأذهان الى وجود نغمة سائدة أو حدث ما ، فى حين تعرض علينا الصورة شيئا آخر ، فالموسيقى هى التى تعبر عن أفكار شخص صامت ، وهى التى تترجم دوامة أفكاره » .

ويمكننا تلخيص ما سبق ذكره فيما يلى : لقد ترك كل فرع من فروع الفنون التقليدية بصماته على الفيلم ، كما أسهم فى تحديد قواعد تكوينه . فالى جانب الرسم التقليدى هناك الرسم السينمائى على الشاشة ، والى جانب الأدب المكتوب هناك الأدب المرئى والمسموع ، والى جانب العرض المسرحى هناك العرض على الشاشة ، وأخيرا الى جانب الموسيقى التقليدية هناك موسيقى تحكم تركيب العمل السينمائى . ان الحدود الفاصلة التى كانت فيما مضى تفصل بين أحد أشكال الفن وشكل آخر أخذ الآن فى الزوال بل فى الاختفاء تماما . ومع هذا فإن أهم التعديلات وأكثرها عمقا ، التى مرت بموقفنا الحديث من الفن ، لاتعتمد على مدى اسهام أحد الفنون التقليدية أو الآخر فى الخلق السينمائى ، بل تعود الى غزو « الواقع » لعالم الفن ، بحيث لم يصبح فقط هو مادته الاولى ، بل أيضا وسيلته فى التعبير .

الفن والواقع :

يذكر و.ساندبرج ، و: ه.ج.س.جاف فى كتابهما « رواد الفن الحديث فى متحف مدينة أمستردام » أن كل لوحة تصوير حتى نهاية القرن التاسع عشر كانت وثيقة الى جانب كونها رسالة تحمل حقائق واقعية محددة . ولقد تسبب اختراع

التصوير الفوتوغرافى والفيلم فى توقف الفنون التشكيلية عن مهمة التسجيل والأخبار . لقد حصل الانسان أخيرا على وسيلة جديدة لتسجيل الواقع وتخليده .

ويوضح و. ساندبرج ، و: ه. ج. س. جاف أهمية السينما كوسيلة لتسجيل الواقع ، وكيف انها حلت محل لوحات التصوير فى هذه المهمة . ويتعرض آرثر هاوثر فى كتابه « فلسفة تاريخ الفن » لهذه الظاهرة ولكن من وجهة نظر أخرى . يقول : « الفيلم هو الفن الوحيد الذى يستخدم شرائح خاما من الواقع على حقيقتها دون أى إخفاء » . الا انه من الخطأ أن ننسب إلى السينما وحدها الاستفادة من شرائح الواقع فى إنتاج فنى . يجب أن لا نقلل من أهمية دور لوحات لصق القصاصات (كولاج) التى قدمها براك وبيكاسو ، ولا تجربة الفنان المستقبلى بوتشيونى ، عندما أدخل إطار نافذة ضمن أحد تماثيله عام ١٩١١ . كما اتخذت خطوة أخرى فى الاتجاه نفسه بفضل انصار « البيئة » ، أى ترتيب الحيز بعناصر جاهزة مأخوذة من الواقع . ويمكننا هنا أن نذكر ميرزباو للفنان كورت شفيتر ، أو ترتيب المناظر الداخلية .

ويرتبط مفهوم « البيئة » بتحرير الفن من قيوده التقليدية . فالصورة تترك أطارها والتمثال ينزل عن قاعدته . لقد استخدم كورت شفيتر فضلات الأخشاب لإقامة الأعمدة التى تملأ منزله من الداخل . أما الكساندر كالدر فقد اخترع شكلا فراغيا جديدا تماما عندما توصل إلى « المتحركات » التى تربط الزمان مع الحيز . و « المتحركات » عبارة عن أحجام مختلفة فى حركة متغيرة لا تتوقف ، انها مركب مصطنع من الحركة التشكيلية والرقص . وفى مجال الموسيقى اخترع الفنان المستقبلى روسولو « الضوضائية » (موسيقى الضوضاء) . وفى عام ١٩١٤ أقام روسولو عدة حفلات موسيقية فى لندن وميلانو قدم فيها آلة موسيقية صنعها بنفسه وسماها « انتونارومورى » أو جهاز الضوضاء . وليس إل « بوب أرت » (الفن الشعبى) والموسيقى « الملموسة » فى أيامنا هذه الا تهديبا خفيفا واستمرارا لنظريات تلك التجارب التى خاضها الفنانون المستقبليون والداديون فى فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى .

وثلّى ذلك مرحلتان فى التطور الحديث للفن هما : تقدم الاتصال الجماهيرى بكل ما يتبعه من وسائل فنية للإنتاج والارسال ، واختفاء الحد الفاصل بين العمل الخلاق وعملية الخلق نفسها . ولقد نتجت عدة آثار عن توفر النسخ من الأعمال الفنية ، من أهم هذه الآثار تضيق وتقوية اتصالنا المباشر بالمنتجات الفنية . اننا « غارقون » بصفة مستمرة تحت وابل من الصور التليفزيونية والسينمائية وإعلانات الحوائط والرسوم الهزلية فى الصحف والمجلات . وفى مجال السمعيات فلن أجهزة الراديو والاسطوانات ومكبرات الصوت العامة وشرائط التسجيل وصناديق الاسطوانات والأغاني وأجهزة التليفزيون طبعا ، كلها تضم الأذان . هذا الميل المتصاعد

من المراثيات والسمعيات لا يتيح فرصة للاستعداد الذهني ولا للتفكير . ان المرء الآن يقرأ الكتاب وهو يختلس النظر الى شاشة التليفزيون ، أو يصغى الى صوت شريط التسجيل الذى يتسلل اليه من الحجرة المجاورة . فى مثل هذه الحالة ليس أمام الحد الفاصل بين الفنون المختلفة الا أن ينسحب من الميدان تدريجاً .

ويهمنا هنا أيضاً موضوع زوال الحدود بين عملية الخلق ونتيجتها أى العمل الفنى . كانت فنون التسلية فى الماضى هى الوحيدة التى يشاهد فيها المتفرج الممثل وهو يخلق الشخصية المطلوبة ، ولكن مبدأ متابعة النص المقدس للمسرحية كان ينفذ بكل دقة ، فيما عدا بعض حالات « كوميديا الفن » . أما « ما يحدث » اليوم فلا يعوقه نص ، ولا يعوقه بناء متين للعرض ، ولا يعوقه مبدأ أن « الممثل يؤدي دوره » ، وهذه هى النقطة الرئيسية . لقد كانت تجارب الرسامين أكثر إثارة للاهتمام ، لأنها كانت أكثر جراً . وفى سنة ١٩٥٩ نشرت مجلة « أخبار الفنون » بياناً كتبه فنان تجريدى تحت اسم مستعار هو « ووكس » ، قال فيه من بين ما قال : « فى رأى أن الرسام الذى يبدن بمبدأ التلقائية الفنية ينقسم الى شخصين عندما يرسم ، هناك رسامان داخله ، أحدهما يريد أن يمثل والآخر يريد أن يخلق شيئاً . وهذا هو السبب فى أن الهدف الرئيسى للوحة لا يمكن تحقيقه . وكنيجة لهذا ينحصر الغرض من الرسم فى عملية الرسم نفسها ، اذ لا يمكننا أن نطالب المتفرج بأن يكتفى بمشاهدة اللوحة ، بل علينا أن نعرض عليه أيضاً مشهد رسم اللوحة » ، ويتفق مع آراء « ووكس » ما إقعله هنرى جورج كلوزو قبل ذلك بثلاث سنوات ، عندما قدم لنا فيلمه « سر بيكاسو » ، الذى سحر المتفرج بأنه لم يكتف بعرض العمل الفنى فى صورته النهائية ، ولكنه عرض أيضاً مشهد رسم اللوحة . ويبقى سؤال واحد : أى نوع من الفنون هذا ؟ هل هو السينما ، أم الرسم ، أم عرض يقدمه الرسام الممثل ؟

أربع مناطق للخلق السينمائى :

لم يعد الفيلم اليوم هو هذه الظاهرة المتجانسة التى كان عليها منذ عشرين سنة مضت ، ويقع بعض اللوم فى ذلك على الفن بصفة عامة حين الفى الفواصل والتعاريف التقليدية . لقد مر الفيلم فى الفترة من عام ١٩٥٢ الى ١٩٥٦ وتحت ضغط التليفزيون ، بعملات متعددة من التفريق والتخطيط . ويمكننا اليوم أن نميز أربع مناطق للخلق السينمائى . نجد فى أقصى الطرفين أفلام الهواة وأفلام الانتاج الضخم . وبين هذين الطرفين نجد الفيلم ذا الطموح الفنى وفيلم الأرسال التليفزيونى العادى . ولنتحدث قليلاً عن كل منها .

تخطو أفلام الهواة خطوات سريعة الى الأمام فى كل انحاء العالم ، ويعود الفضل فى ذلك الى البساطة البالغة لآلات التصوير السينمائى مقاس ٨ مم و ١٦ مم ، وإلى

بساطة عمليات تسجيل الصوت على الشريط المغناطيسي . ويوجد الآن فى الولايات المتحدة الأمريكية وحدها أكثر من ٨ ملايين من صانعى أفلام الهواة . ومن الناحية العملية يدخل اتجاه السينما الأمريكية الجديدة واتجاه السينما السرية (تحت الأرض) ضمن هذا النوع من الإنتاج . ويستخدم السينمائى الهواوى آلة التصوير بالطريقة التى يستخدم بها الكاتب قلمه أو آله الكاتبة والتى يستخدم بها الرسام ريشته . وتحمل الأفلام التى تتم بهذه الطريقة طابعا شخصيا ، ويمكن مقارنتها بالأشكال الجديدة من الشعر . لا أقصد الأشعار المكتوبة كما كان الأمر فى الماضى ، بل الأشعار السمعية المرئية التى تعبر عنها الصورة والصوت . وكثيرا ما تضم هذه الأفلام الضيقة المقاس عنصرا جديدا لشكل فنى عام ، مثل « الحدوث » .

وعلى النقيض من هذا توجد أفلام الإنتاج الضخم ، التى تعرض على شاشات ضخمة بالسينما سكوب أو السينراما أو السير كاراما ومن أفلام مقاس ٧٠ سم . هنا يهدف المؤلف الى خلق جو مرئى مسموع ، الى خلق « بيئة » ، حول المتفرج ، الذى يجد نفسه محاصرا بعالم اصطناعى . ويصبح التأثير على المتفرج قويا جدا وكأنه يشترك فى الأحداث التى تدور على الشاشة فعلا . وعلى عكس أفلام الهواة التى يعبر الأفراد فيها عن أنفسهم بطريقة شخصية بحثة نجد أن الأفلام الضخمة ، مثل فيلم « كليوباترة » أو « الحرب والسلام » ، عبارة عن أعمال جديدة متقنة تذكرنا بالعروض المجاهرية الضخمة القديمة ، مثل المواكب الدينية والمواكب العسكرية الانجليزية « تاتو » وعروض السيرك الفخمة .

ويتم توزيع الأفلام الفنية خلال شبكة خاصة من دور السينما ، تعرف فى الولايات المتحدة باسم « دور الفن » وفى فرنسا باسم « سينما الفن والتجربة » وهذا النوع من الأفلام شبيه ، من حيث العرض نفسه ، بنوع العرض المسرحى المعروف فى ألمانيا باسم « عروض الحجرة » . وتوجه هذه الأفلام لجمهور خاص مهتم . والفيلم الفنى كما ينظر اليه المؤلف قريب الصلة بالرواية ، لا الرواية التقليدية ، بل هو معروف باسم « الرواية الجديدة » . واليك ما قاله فى هذا المجال اثنان مشهوران من رواد الفيلم الفكرى الجديد ، هما الآن رينيه وجان لوك جودار ، يقول الآن رينيه : « أنا شخصا أؤمن بشكل جديد من السينما يشبه الرواية ، بدون القواعد العادية التى تحكمها . انا أرتب فى عمل أفلام يمكن أن ينظر اليها المتفرج وكأنها تمثال ، ويمكن أن تكتب وكأنها أوبرا . عندما تقترب من تحفة برانكويزى « عجل البحر » ، فستجدها دائما ممتازة مهما كانت الزاوية التى تنظر اليها منها . أنا أحلم بالفيلم الذى لن يعرف أحد أى جزء منه هو البكرة الأولى » . ويقول جان لوك جودار : « أن السينما تزداد تشابها مع النحت والموسيقى . أى أنها شئ مخدذ ومتين ، ومع ذلك له فى الوقت نفسه حركة ، وهذا أمر محير تماما » .

والمنطقة الرابعة هي الارسال التليفزيونى ، الذى يضم من المواد الفيلمية نسبة آخذة فى الزيادة . ونجد هنا كما هو الحال فى الأنواع الأخرى ، أن الحدود بين الفنون التقليدية فى طريقها الى الزوال . لقد أصبحت عروض المسرح او السينما التى يشاهدها متفرج التليفزيون على شاشته متماثلة تقريبا . كذلك نجد أن برامج الاخبار والترفيه قد ازدادت تشابها .

ما الدروس التى يمكن أن نستفيد منها من هذا الموجز لموقف السينما اليوم ؟
اولا ، ان الفيلم قد بدأ يحل محل الأعمال التقليدية لفروع الفن الأخرى ، مثل الادب والمسرح والفنون التشكيلية وغيرها . ثانيا ، بدأت الفروق بين منتجات الفنون التقليدية وبين اخبار الواقع فى الزوال ، بفضل الفيلم . وأخيرا ، بدأت الحدود بين الأنواع المختلفة من الفن الواحد فى الاختفاء ، لا بين الفنون المختلفة فحسب . ان فيلم ستانلى كوبريك - ٢٠٠١ : « أوديسا الفضاء » عبارة عن قصة بوليسية ، ودرس فى أرتياد الفضاء ، وأخيرا مناقشة فلسفية حول مستقبل الجنس البشرى . وهناك أيضا مشهد عبارة عن رسوم تجريدية فى حالة الحركة .

٢ - مشاكل التأليف والابداع :

ان الحالات الشائعة فى مجال الفنون والآداب هى التى يكون فيها :

١ - مؤلف العمل أو مبدعه شخصا واحدا .

٢ - أن يكون هناك عدة مؤلفين أو مبدعين للعمل الواحد .

وتنطبق الحالة الأولى على الادب والتصوير والموسيقى ، وتنطبق الحالة الثانية على فنون التسلية وهى المسرح والسينما والاذاعة ، كما تنطبق على الرقص والعمارة .

وإذا ابتعدنا عن مشكلة وحدة أو تعدد المؤلفين ، يجب أن نذكر ضرورة التعرف على مؤلف العمل الفنى أو مبدعه سواء كان شخصا واحدا أو أكثر . ان مؤلف الكتاب أو خالق اللوحة أو اللحن الموسيقى شخص معروف ، وهى الحالة الأولى المذكورة قبلا . أما فى حالة العرض المسرحى أو الفيلم أو أى نوع آخر من أنواع التسلية ، فإننا نلتقى بعدد من المشتركين فى ابداع العمل وخلقته : مؤلف النص ، وخالق الاستعراض وهو عادة المخرج أو المنتج ، ومؤلف الموسيقى المصاحبة . الخ . وفى مثل هذه الحالة يختار الجمهور بنفسه المبدع الرئيسى ، لينسب اليه العمل جميعه عادة . وفى السينما والتليفزيون قد لا يكون هذا المبدع الرئيسى هو مؤلف النص أو المخرج ، بل قد يكون أحد ممثلى الادوار ، وكثيرا ما يكون ممثل الدور الرئيسى .

وعندما بدأ انتشار الأعمال الفنية عن طريق الطباعة ثم التصوير الفوتوغرافي خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، استجبت بعض الخلافات والمشاكل القضائية ، اذ اتضحت معرفة وتحديد خالق العمل الفني . ومنذ ذلك الوقت ازداد اهتمام المؤلفين والمبدعين بحماية أعمالهم وحقوقهم الأدبية . كما بدأت بيوت النشر وطبع الاسطوانات فى حماية حقوق من حصلت على امتياز أعمالهم . وهكذا أخذت أسماء المؤلفين والمشاركين فى ابداع العمل الفني فى الذبوع والانتشار .

ويمكننا ان نؤكد أن ظاهرة اهتمام المؤلف شخصيا بحماية حقوقه ليست قديمة العهد ، كما انها استثناء وليست قاعدة . وخلال عدة قرون بقيت أسماء مبدعى الأعمال الفنية مجهولة تماما أو معروفة لعدد محدود من الناس المحيطين بالفنان نفسه . وإذا استثنينا الخبراء الذين قد يوفقون فى التعرف على أسماء مصممي القصور والكاتدرائيات ، فان عمارة العصور الوسطى الرائعة ، سواء كانت رومانية أو قوطية ، تبدو مجهولة للمتفرج العادى فى الوقت الحاضر . أما فى عصر النهضة فلم تكن اللوحات والتماثيل مجهولة النسب . لقد عمل رعاة الفنون على نشر أسماء الفنانين المتمتعين برعايتهم ، والتأكد من مكافأتهم بالقدر الذى يستحقونه . كما مرت الموسيقى بمرحلة مماثلة . أما بالنسبة للادب فقد عرفنا ان الطباعة قد أسهمت فى التعريف بأسماء المؤلفين وانتشار أعمالهم .

وبازدياد اثر الانتشار الجماهيرية فى القرن العشرين استجبت مرة أخرى مشكلة التعرف على مبدع العمل الفني . ويتعرض والتر بنجامين لهذه المشكلة الدقيقة فى كتابه « العمل الفني فى عصر الانتشار الآلى » فيؤكد أن الانتاج الفني فى يومنا هذا قد فقد طابعه الفريد فى نوعه . لم يعد الجمهور يؤمن بأنه عمل أصيل ، يصل اليه من مرسوم الفنان مباشرة ، ولا بأنه عمل فريد بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى . ان الفيض المنهمر من الانتاج الفني الذى يهاجم أعيننا وآذاننا عن طريق السينما والتلفزيون والاذاعة والصحافة وما الى ذلك ، يؤدى بنا الى اهمال معرفة من يكون المؤلف أو المبدع ، ان لم يكن الى نسيان هذا الأمر كلية . ولا نبدا فى ادراك طابع مؤلف العمل الفني أو مبدعه الا عندما ينجح العمل ويعناد عرضه تبعاً لذلك عدة مرات . وغالباً يكون من لفت أنظارنا هو الممثل أو المطرب أو العازف لا مؤلف النص أو واضع الموسيقى . كما يجب علينا أن نلاحظ أن الفولكلور ، فى الماضى أو فى الحاضر ، لا يهتم مطلقاً بشخصية المؤلف .

وتكراراً لما سبق فائنا اذا نظرنا الى مشكلة مبدع العمل الفني أو مبدعيه ، من وجهة نظر الجمهور ، فائنا نجد :

١٠ - أن التعرف على المؤلف فى أغلب الحالات لا أهمية له بالنسبة للمتفرج أو القارئ أو المستمع ، الذى يتجاهل الأمر ببساطة .

٢ - فيما يتعلق بفنون التسلية وحيث يتعدد مبدعو العمل الفنى ، يختار المخرج واحدا منهم يبدو له أن دوره أكثر أهمية وأنه يمثل المجموعة كلها : وغالبا يكون هو الممثل الذى يؤدي الدور الرئيسى .

٣ - كثيرا ما يتدخل جهاز الانتاج فى تحديد من هو المبدع الرئيسى بين عدة مبدعين للعمل الفنى الواحد . اذ يحدد المنتج ، الذى يمول العمل ، اسم المبدع الرئيسى ، حسب ما تمليه أساليب الدعاية والاعلان ، أو حسب ما تمليه بعض العقود . ويعود الفضل فى تأثير رأى المنتج على الجمهور الى وسيلة الاذاعة الجماهيرية . وسنعود فيما بعد الى نقطتى (٢) و (٣) عندما نتعرض ببعض التفصيل للفيلم والتليفزيون ، وهما ميدانان للخلق الفنى تكون فيهما ظاهرة الابداع الجماعى هى القاعدة .

منظم العرض :

ان اختيار المنتج أو المخرج باعتباره مبدع العرض كله ، أمر جديد نسبيا . وفى الواقع لم يسبق أن تحدث احد عن المنتج أو كتب عنه قبل النصف الثانى من القرن التاسع عشر . وقبل ذلك كان العرض المسرحى ينسب الى مؤلف النص والممثل مناصفة . وكانت العادة المتبعة أن يقوم احد الممثلين بمهمة تنظيم العرض ، وترتيب ظهور زملائه من الممثلين ، وتحديد وقت الاستراحة . الخ . ويعود الفضل الى النشاط الفنى الذى قدمه أدولف ابيا وأندريه أنطوان وجوردون كريج وكونستانتين ستانسلافسكى ، فى أن الجمهور بدأ يتعرف على شخصية أخرى الى جانب شخصية مؤلف النص ، هم شخصية منظم العرض الذى كان مسئولا عن ترجمة العمل الأدبى الى واقع مسرحى مستقل .

وبدأ تطور السينما ونموها فى وقت كانت فيه أهمية دور المنتج المسرحى قد اتضحت ، وهكذا لم تجد مهمة المنتج السينمائى أو المخرج ، أى منظم العرض السينمائى ، أى صعوبة فى تأكيد أهميتها . وأهم هؤلاء المنظمين الأوائل هو جورج ميليس ، الذى بدأ نشاطه فى أوائل هذا القرن . وزاد د.و. جريفيث ، الذى عمل فى شركة الانتاج الأمريكية « بيوجراف » ، من أهمية دور المخرج السينمائى ، وعزز مكانته الفنية ، وذلك بفضل فيلميه « مولد أمة » (١٩١٤) و « تعصب » (١٩١٥) . وجاء بعده من السويد : موريتز ستيلر وفكتور شوستروم ، ومن ألمانيا فريدريخ ويلهلم ميرناو وفريتز لانج وجورج ويلهلم بابست ، ومن فرنسا آبل جانس ووينيه كلير ومارسيل ليربييه ، ومن روسيا سيرجى ايزنشتاين والكسندر دوفجنكو وفزيفولد بودوفكين وآخرون . (ذكرت هذه الاسماء على سبيل المثال فقط) .

ويعتمد المخرج السينمائي ، الذى كان يقوم بمهمة منظم العرض كما يبدو على الشاشة بكل ما تحمل كلمة منظم من معان ، على تعاون عدد من المشتركين فى عملية الابداع . وكان يختار مادته الدرامية من الاعمال الأدبية ، ويقوم باقتباسها بنفسه ، او يعهد بذلك الى كاتب سينمائي ، يعرف باسم كاتب السيناريو . ثم يجرى بعد ذلك الممثلون ، والمصور الذى يصور الفيلم ، واخيرا مهندس الصوت الذى يسجل الحوار ، بعد ظهور السينما الناطقة . وعندما ينتهى التصوير يأتى دور مركب الفيلم ، الذى قام بتجميع الاجزاء التى تم تصويرها على حدة . ويجب ان لا ننسى مصممي المناظر والملابس ، وخبراء الماكياج ، وباقي الفنيين ومساعدتهم . ويقود المخرج هذا الجيش الكبير حسب مهارته وحساسيته ، تاركا قدرا محدودا من الابتكار والمبادرة فى أيدي معاونيه .

كان هذا مجرد وصف موجز لتكنيك انتاج العمل السينمائي . ونرى منه بوضوح ان المخرج هنا - كما فى المسرح - هو المبدع الحقيقي للعرض ، وان كان مجال نشاطه فى عالم السينما يزيد كثيرا عنه فى المسرح . ومع ذلك فقد كان دور المخرج السينمائي واستقلاله الفنى ، فى بعض الدول فى الماضى ، محدودا جدا .

ولنحاول ان نلخص هذه التغيرات المتتابة حتى منتصف هذا القرن ، مع اننا سنتحدث من الفترة الحالية الواقعة تحت تأثير التليفزيون بعد قليل . إقبل عام ١٩٣٩ كانت أغلب الدول الرأسمالية تقلد نظام الانتاج السينمائي الذى مارسه هوليوود ، وكان يعرف باسم « ماكينة هوليوود » ، وهو نظام مرتبط تمام الارتباط بأنظمة الصناعة الأمريكية التى خضعت لها صناعة السينما هناك وبالتالي خضع لها الابداع السينمائي .

وكان انتاج الفيلم الأمريكى مقسما الى عدة مراحل واضحة ، يكون فى كل منها بين يدي أحد المتخصصين . ولم يكن مخرج الفيلم يسيطر على المراحل المتعددة التى تؤدى الى تصوير الفيلم فى الاستديو ، ولا على المراحل التى تلى ذلك . وكان المخرج يتسلم خطة كاملة الاعداد ، بدلا من السيناريو ، محددة فيها كل حركات آلة التصوير وطول كل مشهد . وكانت مهمته مقصورة على توجيه الممثلين ، الذين لم يكن لهم حق اختيارهم أيضا . وبعد انتهاء التصوير لم يكن للمخرج ان يشترك فى المونتاج ، بالرغم من ان المونتاج هو أحد العناصر الأساسية فى عملية الخلق السينمائي . ولم يعد المخرج داخل اطار هذا النظام هو المبدع او منظم العرض ، بل أصبح أحد المشتركين فى ابداعه ، وليس أهمهم شأنًا على أى حال . ويمكن مقارنة المخرج من حيث قدره بكاتب السيناريو أو مركب الفيلم فى احسن الحالات .

ولكن من الذى حل محله كمنظم رئيسى يربط جميع الخطوات المعقدة للانتاج السينمائي ؟ انه المنتج ، الذى قام بتنظيم العرض من الناحية المالية والإدارية ،

وقبل كل اعتبار من الناحية الفنية أيضا . أنه هو الذى اختار المادة الأدبية ، والذى عهد بها الى كاتب من اختياره ليقدم السيناريو ، وهو الذى استأجر الممثلين ، والذى قرر مكان التصوير الخارجى ، والذى تعاقد مع فريق الفنانين ، وهو أخيرا الذى اختار المخرج ليشرف على اداء الممثلين . ومن الواضح اذن أن مثل هذا المنتج هو السيد المطلق ومنظم العرض ومبدعه ، أو هو على الأقل الملم وباعث الحياة فى العمل الفنى بدون شك .

ولقد احتج المخرجون الذين حصلوا على استقلالهم الفنى فى العشرينات ، ضد هذه المعاملة التى كانت تحد من حريتهم الى اقصى حد . وانتهى الأمر ببعض هؤلاء المخرجين ، مثل ايريك فون ستروهايم وروبرت فلاهرتى ، الى الاستسلام امام عدا الصراع غير المتكافئ . وكان خصم ستروهايم اللدود هو منتج شركة يونيفرسال ثم شركة مترو جولدوين ماير ، ارفنج تالبرج الشاب المتهلئ حيوية ، يدير انتاج ١٥ فيلما فى وقت واحد قبل وفاته بقليل عام ١٩٣٥ . كما رضح أيضا لهذا النظام الجديد عدد من المخرجين المرئيين ، الذين احتفظوا لانفسهم فى بعض الحالات بحق قبول أو رفض المرحلة الاولى من المونتاج . اما المجموعة الثالثة والآخرى على قلتها فكانت تضم المخرجين الارستقراطيين الذين يتمتعون بامتيازات المنتجين وحقوقهم . وكانوا يسمونهم فى أمريكا : « المخرج - المنتج » ، مثلما كانت الحال مع أرنست لوبتش وكينج فيدور وجون فورد .

وكان أخطر منافس للمخرج ، بعد المنتج ، هو الممثل . ذلك النوع الخاص من الممثلين المعروف باسم « النجم » ، وحتى فى بداية العشرينات ، أثناء فترة ازدياد نفوذ المخرجين ، اكتسب بعض الممثلين والممثلات شعبية هائلة أدت الى رغبتهم فى السيطرة على الأمور وأن يصبحوا منتجين . وأصبح شارلى شابلن ومارى بيكفورد ودوجلاس فيربانكس والمخرج ديفيد وارك جريفيث يمتلكون شركة للانتاج باسم يوناييتد آرستس سنة ١٩١٩ ، وبذا صاروا منتجين . وفى بعض الحالات الأخرى ، عندما كان يدرك أى « نجم » مشهور مدى اقبال الجماهير على اسمه ، كان يحتفظ لنفسه بحق قبول السيناريو أو رفضه ، وحق اختيار الممثلين الآخرين الذين يظهرون معه فى الفيلم . وهكذا ارتفع قدر الممثل فوق قدر المشتركين معه فى خلق الفيلم ، وزاد نفوذه فى تحديد الشكل النهائى له .

وكما لاحظنا فى النظام المطبق فى الولايات المتحدة وغرب أوروبا ، نجد أنه يمكن أن يقوم بدور منظم العرض السينمائى أحد ثلاثة (المنتج أو المخرج أو الممثل) . أما فى الاتحاد السوفيتى والدول التى تم فيها تأميم صناعة السينما بعد عام ١٩٤٥ فنجد أن المخرج قد احتفظ بنفسه بدور الخالق الرئيسى للفيلم ، لا ينافسه جديا فى ذلك الا كاتب السيناريو ، ابتداء من مرحلة السينما الناطقة . ويرى الباحثون

فى النظريات من السوفيت أن السيناريو هو أساس العمل السينمائى ، وأن كل القيم الأدبية والفنية التى سيصل إليها الفيلم تعتمد تماما على السيناريو .

وعلى العموم ، اذا استبعدنا الجدل حول من يسود المشتركين فى خلق الفيلم فى أى مرحلة معينة ، فمن الثابت أن السينما كانت دائما تعمل بفريق من المبدعين . ولا يتحدث أحد من خالق واحد للفيلم (الممثل الأول أو المخرج) الا بقصد تبسيط الأمور . والشخص الوحيد الذى يعتبر استثناء من قاعدة تعدد المشتركين فى خلق الفيلم هو شارلى شابلن ، فهو الوحيد الذى قام بمهام الانتاج والاخراج وكتابة السيناريو والتمثيل ووضع الموسيقى فى الفيلم نفسه . وكان يترك آلة التصوير لمخصص آخر ، أما باقى المهام فكان يتحمل مسئوليتها وحده خلال جميع مراحل الانتاج ومن جميع الاعتبارات . وهذه هى الحالة الوحيدة فى تاريخ السينما لوجود خالق واحد للفيلم ، اذا ما استبعدنا بعض افلام الطبيعة والافلام التجريدية .

الموقف الحالى - فى عصر التلفزيون :

لقد أدى الانتشار الواسع للتلفزيون ، ووصوله الى المكانة الاولى بين وسائل الاتصال الجماهيرى ، الى احداث عدد من التغيرات الأساسية فى السينما الحديثة . وتنقسم العروض السينمائية الى عدة انواع . فالى جانب افلام الانتاج الضخم ، بما فيها الافلام التاريخية والاستعراضية وافلام الجاسوسية مثل افلام جيمس بوند ، يوجد نوع من الافلام يبرز فيه الطموح الفكرى والفنى ، ويتم توزيعه خلال شبكة من دور سينما الفن ، كما توجد أخيرا المسلسلات التلفزيونية .

وتظهر مشكلة المؤلف أو الخالق ، سواء كان واحدا أو عدة افراد ، فى كل من الأنواع السابقة بشكل أو بآخر . أما فى حالة افلام الانتاج الضخم فالمنتج هو الخالق لا ينافسه فى ذلك أحد . والمثال الواضح لذلك هو دأريل زانوك ، آخر منتجى هوليوود القدامى ورئيس شركة فوكس للقرن العشرين . وهو يفضل ان يصف نفسه بأنه « صانع افلام أساسا وادارى » . ولنلاحظ هذا الترتيب . أولا : خلق الافلام ، ثم تاتى بعد ذلك ادارة العمل التجارى الضخم . وقد اعتاد زانوك ان يشرف بنفسه على كل ما يتعلق بخلق الفيلم ، ولا يخشى فى ذلك ان يتخذ أى قرار مهما كان عنيفا . ولن ينسى مراسلو الصحافة السينمائية كيف انه فى عام ١٩٦٢ جعل المخرج جوزيف مانكيفيتش ينسحب من اخراج فيلم « كليوباترة » (تمثيل اليزابيث تايلور) ، وكيف انتهى بالفيلم نهاية موفقة بعد أن كان العمل فيه متباطئا لعدة أشهر . كما يعتبر الفيلم شبه التسجيلى « أطول يوم فى التاريخ » الذى يدور حول نزول قوات الحلفاء فى نورماندى ، بكل ما يضيفه من قوائم المخرجين والمصورين والممثلين ، من عمل زانوك وينسب اليه وحده . ونجد أيضا أن المنتجين

الإيطاليين دينو دي لورانتيس وكارلو بونتي هما خالقا الأفلام الضخمة التي ينتجانهما ، فهما لا يكتفیان بمباشرة النواحي المالية وتنفيذ العقود المبرمة بينهما وبين الموزعين في أمريكا وأوروبا ، بل هما يختاران الموضوع أساسا ويتعاقدان مع الممثلين ويشرفان على سير العمل ، كما يتدخلان في التنفيذ إذا دعا الأمر .

ونلاحظ توفر مبدأ الواحد أيضا في حالة الأفلام التي أشرنا إليها بأنها تتصف بالطموح الفكري والفني . فكثيرا ما نجد هنا أن المخرج وكاتب السيناريو شخص واحد قام بهاتين المهمتين . ولقد انتشر مفهوم « سينما المؤلف » خلال حركة « الموجة الجديدة » الفرنسية وبفضل أندريه بازان صاحب نظرياتها وباقي النقاد الذين كانوا يكتبون وقتئذ في مجلة « كراسات السينما » . وكان المخرجون الشبان ، وكثيرا ما يكونون قد بدأوا حياتهم العملية كنقاد ، ضد نظام الإنتاج الذي أرسنه هوليوود والذي يجعل المخرج تحت رحمة المنتج ويقصر مهمة الأول على تنفيذ النص السينمائي الذي لم يقم بكتابته ولا حتى بالاشتراك فيه .

ولا يمكن أن يحقق أي خلق فني حر في مثل هذا النظام . لقد حدد جان لوك جودار ، رائد الموجة الجديدة ، مهمته كمخرج فيما يلي : « انني اعتبر نفسي أحد المجربين ، اني أقوم بتجربة في صورة قصة أو أكتب قصة في صورة تجربة . وكل ما أفعله هو أن أصورها سينمائيا بدلا من أن أكتبها » . هذه المقارنة ، أو بالأصح هذا التشابه ، بين المخرج والكاتب على قدر كبير من الأهمية ، فهي تحدد بوضوح أن المخرج السينمائي هو مبدع عمله ومؤلفه بمثل القدر الذي يتمتع به الكاتب ، وإن اختلفت وسائل التعبير ، وأنه المؤلف الوحيد والمسئول الوحيد عما يفعله . وتزيد مسئولية كلود ليلوش عن مسئولية جودار ، حيث أن الأول يجمع بين مهام المخرج وكاتب السيناريو والمصور (وإن كان يستعير موضوعات أفلامه من أعمال سواه) . واليكم ما يقوله ليلوش : « انني لا أتعامل مع مصورين ، وأنا لا أفهم كيف يقف المخرج إلى جانب آلة التصوير ، وهو يعتمد على وجهة نظر سواه » . ويقوم المخرج البولندي الشاب يرجي سكوليموفسكي بكتابة السيناريو إلى جانب الإخراج ، وكان في أول عهده يمثل الأدوار الرئيسية في أفلامه أيضا . كما تم قبول فكرة فيلم المؤلف دون أي تردد بين فناني السينما المستقلة في الولايات المتحدة « السينما الجديدة الأمريكية والسينما السرية (تحت الأرض) الأمريكية » .

ومن الواضح أنه ، إلى جانب المنتجين والمخرجين الذين يعتبرون خالق أفلامهم ، ما زال هناك عدد كبير من المخرجين الذين ينتمون إلى المدرسة القديمة ، ونظرا لأن طموحهم الأدبي محدود فهم يهتدون إلى متخصصين بكتابة السيناريو لأفلامهم ، ولكنهم في الوقت نفسه يجاهدون للاحتفاظ باستقلالهم الفني ضد المنتجين ذوي النفوذ . ويمكن مقارنة هذه المجموعة بمجموعة « المخرج - المنتج » في مرحلة ما قبل

١٩٣٩ . ويشمى الى هذه المجموعة بين المخرجين الأمريكيين رومان بولانسكى ومايك نيكولز ، وفي فرنسا هناك رينيه كلير وكلود اوتان لارا ورينيه كليمانت وبعض افراد الجيل القديم ، وفي ايطاليا يوجد مايكلانجلو انتونيونى ولوكينو فيسكونتى . كما يوجد بين المخرجين التشيكوسلوفاكيين والمجريين بعض المتمسكين بمبدأ « سينما المؤلف » من أمثال يان نيميتس وميلوش فورمان وميكلوس يانشو .

كما تغيرت ايضا أهمية الممثل السينمائى ودوره . فقد انتهت مرحلة « النجوم » ، وان كان مازال هناك بعض الممثلين والممثلات لهم رأى فى الانتاج ويمكنهم أن يملوا شروطهم على المنتجين والمخرجين . لقد زالت نهائيا الهالة المثيرة التى أحاطت لأمثال بولانجرى ورودولف فالنتينو وجريتا جاربو . كما أن هناك حقيقة هامة أخرى وهى أن الذين يتمتعون بشعبية واسعة ولهم جمهور كبير من المعجبين قد اكتسبوا هذا النجاح فى مجال آخر غير السينما ، مثل الخنافس منذ عدة سنوات ، وبازبرا وسترايساند التى كانت من نجوم برودواى قبل أن تصبح نجمة سينمائية . كما يحدث أن الشخصية التى يؤديها الممثل على الشاشة قد تخجب الممثل نفسه . وأوضح مثال لهذا هو اسم جيمس بوند ، وهو أكثر انتشارا من اسم الممثل الذى يؤدى الدور وهو شين كونرى . وتزداد هذه الظاهرة وضوحا فى التلفزيون .

ولنبعث الآن مشكلة المؤلف أو المبدع فى التلفزيون سواء كان فردا أو عدة افراد . نجد فى البرامج ذات الطابع المسرحى ، التى يقل ظهورها على الشاشة الصغيرة ، أن المخرج مازال هو المبدع والخالق كما هو الحال فى المسرح أو السينما التقليدية . وتصعب معرفة من المسئول عن الابداع فى حالة مسلسلات التلفزيون . ويبدو لأعين المشاهدين أن الممثلين الرئيسيين الذين يبرزون فى المستوى الأمامى هم المسئولون عن البرنامج . وهناك مثالان واضحا يؤيدان هذه الفكرة . نذكر هنا المسلسلة الأمريكية بونانزا ، التى استمر عرضها عدة سنوات على شاشات التلفزيون فى عشرات الدول ، والمسلسلة البولندية « مخاطرات أقوى من الحياة » التى أصبحت من أروع ما عرض فى بولندا والتى تعرضها حاليا كل شبكات التلفزيون فى الدول الاشتراكية .

من يعرف ، باستثناء المتخصصين ، أن منتج « بونانزا » اسمه ديفيد دورت ، وأن الحلقات المتتابعة لهذه المسلسلة من اخراج روبرت بليز وجيمس و. لين ؟ ومن يعرف أسماء ممثلى الأدوار الرئيسية ؟ لورن جرير ودان بلوكر ومايكل لاندن ؟ قد يوجد عدد قليل جدا من بين ملايين المعجبين بهذه المسلسلة الذين يعرفون اسم المخرج وأسماء الممثلين ، مع أنهم يعرفون شخصيات بن كارتر ايت وهوس وجو الصنغير . وينطبق ذلك أيضا على « مخاطرات أقوى من الحياة » . ان بولندا كلها تعرف كابتن

كلوس بطل الخدمات السرية البولندية اثناء الحرب العالمية الثانية ، الذى كان يحارب خلف خطوط الاعداء مرتديا زيا المانيا . ولكن عددا قليلا فقط يمكنه ان يقول دون تردد ان شخصية الكابتن كلوس من تمثيل ستانسلاف ميكولسكى ، الممثل بأحد مسارح وارسو . اما عدد الذين يعرفون ان الفيلم من اخراج ي. مورجنسنر المخرج السينمائى و. ا. كونيك المخرج التلفزيونى فهم قلة محدودة جدا . ولا احد يعرف ان سيناريو هذا العمل الواسع الانتشار قد قام بكتابته ز. صافيان و. ا. زيولسكى (تحت الاسم المستعار اندريه زبيخ) .

لقد أسهم التلفزيون فى خلق نوع جديد من المؤلف ، منظم العرض ، اى مضيف برنامج المتنوعات او منظم المناقشات . بدأ هذا النوع من الترفيه فى امريكا ، عندما أخذ التلفزيون هذا الابتكار عن الاذاعة التى قدمته قبل ذلك بقليل . ويقوم « المضيف » - وهذه هى افضل تسمية له - بتقديم ضيوفه الذين سيشاركون فى البرنامج الى الجمهور ، ثم يبدأ فى « الدردشة » معهم . وهو مسئول - من وراء الستار - عن اعداد قائمة « الضيوف » وعن اختيار ترتيب ظهورهم . و « المضيف » فى نظر المتفرجين هو مبدع البرنامج ، فهو الشخصية الرئيسية التى يرونها كل مرة ، فى حين يظهر الآخرون فترات محددة متقطعة . لقد استمرت برامج المتنوعات التى يقدمها اد سوليفان مدة ٢٠ عاما فى برنامج تلفزيون سى بى اس . واستمر جونى كارسون خمس مرات اسبوعيا لمدة ٥ سنوات فى تلفزيون ان بى سى يناقش مع بعض الشخصيات المرموقة المشاكل الحيوية التى تهم المجتمع الأمريكى .

والنوع الآخر من المؤلفين ، الذين نجدهم فى التلفزيون مثلما نجدهم فى السينما وان كانت شهرتهم قد بدأت فى التلفزيون أولا ، هو نوع « المعلقين » او « المخبرين » الذين لا يطمحون فى خلق تسلية روائية ، بل يكتفون بعرض مواد مرئية وصوتية مسجلة من الواقع . وبدأت هذه الحركة فى اواخر الخمسينات وهى الحركة المعروفة فى فرنسا باسم « سينما الحقيقة » وفى امريكا باسم « السينما المباشرة » . وروادها هم جان روش وكريس ماركر وماريو روسبولى فى فرنسا ، وريتشارد ايكوك وديفيد ا. بينيبيكر فى الولايات المتحدة ، وراندهم جميعا هو الاستاذ العظيم روبرت فلاهيرتى .

وفيما يلى يصف ادجار موران عمل صديقه جان روش : « انه صانع افلام وغواص يغوص فى اعماق الواقع » . ويصف كيزيميرز كاراباش ، من فناني « السينما المباشرة » فى بولنده ، كيف يتم هذا الغوص ، فيقول : « يتوقف الامر على مفاجأة أبطالك وهم فى مواقف طبيعية جدا الى اقصى حد ، وأن تساعدكم على تجاهل وجود آلة التصوير والمخرجين كلية ، وأن يعودوا الى ما كانوا عليه من قبل » . ثم يقول بعد ذلك : « عليك أن تروض المجموعة كلها . اننى اعيش معهم مدة طويلة دون تصوير

على الإطلاق . وعندما أشعر أنهم قد اعتادوا وجودى بينهم ، وأنهم قد « تشبعوا »
بى ، وائنى لم أعد غريبا بينهم ، عندئذ فقط أبدأ التصوير .

ومازال هناك نوع من الأفلام يعتمد فى مادته الأولية على الواقع ، هو « أفلام
المونتاج » ، حيث تساعد المخرج على أن يعيد « بناء الماضى » شرائح من واقع الحياة ،
وصورة المشاهير المسجلة على أفلام فيما مضى ، ومقتطفات من الجرائد السينمائية
والأفلام التسجيلية . لقد جمع فريدريك روسيف ، مؤلف فيلم
« الموت فى مدريد » ، وخالقه ، آلاف الأمتار من الأفلام عن الحرب الأهلية فى
إسبانيا : بعض الجرائد السينمائية الرسمية وأفلام فعلية من تصوير بعض الهواة
من فرنسا وبريطانيا والاتحاد السوفيتى والولايات المتحدة وأمريكا الجنوبية، وصلت
فى مجموعها إلى ٨٠٪ من كل ماصورة فى إسبانيا فى الفترة بين يولييه ٣٦ ومارس
٣٩ . ويتحدث روسيف عن أهدافه واسلوبه فيما يلى : « أعتقد أن هناك مكانا
لسينما الذكريات ، حيث تعرض أفلام عن الآثار وعن الأحلام . أريد أن أصنع أفلاما
تستغل كل صور الذاكرة على حسب تعبير جاستون باشيلار » . وأصبح لكل
المخرجين - الأثريين - الحق فى أن يصبحوا مؤلفين لأفلامهم . فهم يقومون باختيار
المادة وتجميعها . ولكن هناك فى هذه الحالة دائما مؤلف أعظم يشترك فى كل هذه
الأعمال ، هو الواقع .

خاتمة :

هكذا نجد فى مجال فنون التسلية ، وخاصة فى مجال الفيلم والتلفزيون ، أن
حالة تعدد المؤلفين أو المبدعين فى العمل الواحد هى القاعدة . إذ أنه من المحال
لشخص واحد - كاتباً كان أو رساما - أن يخلق عرضا سينمائيا أو تلفيزيونيا كاملا
بإمكاناته الخاصة . وإن كان من الممكن أن يستقل المؤلف أو المبدع تماما فى حالة
الفيلم القصير فقط .

وعلى الفنانين الذين يريدون أن تصل أفكارهم وآراؤهم إلى المتفرجين دون
أقل تحريف ، أن يسيطروا على الموقف وأن يواجهوا مساعديهم بكل حزم . وقد
أدى هذا إلى ظهور اتجاه « سينما المؤلف » .

ولقد فقدت مسألة التعرف على المؤلف أو الفنان المسئول كل أهميتها تقريبا
بالنسبة لجمهور المتفرجين ، الذين اعتادوا مشاهدة الأفلام الجماهيرية ومسلسلات
التلفزيون . ويتم التعرف على الكتاب بفضل مؤلفه ، بينما يتم التعرف على الفيلم
أو العرض بفضل أكثر شخصياته بروزا أو أسهلهم تمييزا . وقد يكون ذلك ممثلا
هو فى الغالب بطل الفيلم ، أو يكون منظم العرض ، أو « مضيف » البرنامج .

ولا يختلف الفن الحديث الذى يعتمد على وسائل الاتصال الجماهيرى عن بعض مظاهر الفولكلور ، من حيث الجهل باسم المؤلف أو المبدع الاصلى أو اسماء من شاركوه فى الابداع والخلق . وتبقى القصص والاساطير ومسلسلات التليفزيون والرسوم المضحكة فى الجرائد والمجلات بدون مؤلف أو خالق ، وانما لها أبطال فقط .

وانتهى القانون ، بعد أن ضاع فى متاهات هذه التعقيدات ، الى تطبيق مبدأ انتهازى يخول حق التأليف لأول من يتقدم اليه مدعيا ذلك . وعلى كل من يطالب بهذا الحق بعد ذلك أن يثبت أحقيته . ولقد علق على هذا بسخرية الأستاذ ليون - كين القانونى الفرنسى ، فقال : « إن اثبات أبوة العمل السينمائى صعب مثل اثبات الأبوة البشرية . اننا نستعمل هنا طريقة الافتراض الشرعى ، مثلما نفعل فى القانون المدنى فى حالة الأبوة الشرعية » .

الكاتب : يوجى تويليتسز

مدير قسم السينما بمعهد الفنون ، وعميد الاتحاد الدولى لارشيفات الافلام . وهو ناقد ومؤرخ سينمائى ، ولد فى روسيا عام ١٩٠٩ . حصل على الدكتوراه فى فلسفة القانون من جامعة وارسو ١٩٣٣ . عمل فى صناعة الافلام فى الجيترا وإيطاليا . وبعد عام ١٩٤٥ عمل كممثل لصناعة الافلام البولندية . ومن ١٩٦٠ الى ١٩٦٨ كان مديرا لمعهد الفنون بالاكاديمية البولندية للعلوم . وأهم مؤلفاته : تاريخ السينما (١٨٩٥ - ١٩٣٩) فى خمسة مجلدات ، السينما والتليفزيون فى الولايات المتحدة (١٩٦٤) .

الترجم : الأستاذ أحمد الحضرى

أمين المركز الفنى للصور المرئية ابتداء من ١٩٦٩ . عين مديرا للمعهد العالى للسينما قبل ذلك عام ١٩٦٧ ، كما حصل على الجائزة الاولى فى النقد السينمائى ١٩٦٣ . خريج كلية الفنون الجميلة قسم العمارة عام ١٩٤٨ ، وحصل على شهادة من السينما من جامعة لندن عام ١٩٥٤ ، وعلى دبلوم الدراسات العليا من جامعة لندن عام ١٩٥٦ .

بقلم
دياكريشنا
ترجمة
د. يحيى هويدى



المقال فى كلمات

الاعتراب شعور ذو شقين : شعور يتمثل فى الشعور بوجود الآخر مع النفور والعدو منه . ومشكلة الاعتراب قديمة قدم وجود الانسان على ظهر الطبيعة . ومن رأى ماركس الذى يعلم بمستقبل لا اعتراب فيه ان الاعتراب كان قريبا للتاريخ . ففي العصور القديمة كان الناس يميلون الى ان ينظروا للغريب نظرتهم لعدو ، او مجرم ، او خارج على القانون . فكانوا يستطيعون ان يروا الغريب شعوبا بربرية ، ويرى انهم عبيد بالطبيعة ، وحث الاسكندر على التفرقة فى معاملتهم ، ولكن الاسكندر اصم اذنه عن ذلك ، وكانت حكومته فى الحقيقة حكومة عالية يتساوى فيها الاغارقة بغريبهم . وكان الرواقيون ينادون بالمساواة بين الناس جميعا ، واتفق معهم فى ذلك بلوتارخ الذى كان من رايه ان على الانسان ان يعترف بان الناس كلهم زملاؤه فى الانسانية . ولقد تفاقمت مشكلة الغرباء وازدادت حدة منذ قيام الحكومات الوطنية فى القرن السادس عشر ، فكان الغريب من رعية اخرى او دين آخر ينظر اليه كعدو ، او زنديق . وعلى الرغم من وجود عوامل مختلفة كتحسن وسائل السفر

والتزاوج والهجرات ، كانت هناك عوامل أخرى تضع الغريب في وضع غير ملائم ، ومن هذه العوامل الخوف من أن يكون عميلا لعدو محتمل ، أو أن يكون عامل هدم ، أو الرغبة في المحافظة على نقاء الجنس ، أو الخوف من مزاحمة المواطنين في أرواقهم •

واسباب الاغتراب متشعبة ، يمكن تقصيصها من بدء الخطيئة الأولى في حلوكة الجهالة العمياء ، أو في نمط التربية والعلاقات الاجتماعية ، أو في العلاقات بين الأجيال ، أو في ظروف الحرب والسلام • وللأغتراب جانب ابداعي ، فما الحضارة الا استجابة ابداعية للأغتراب • وكما أن هناك استجابة ابداعية للأغتراب هناك استجابة سلبية له ، فقد يشعر الإنسان بأغتراب مع نفسه التي بين جنبيه فيقدم على الانتحار ، وقد يشعر بالأغتراب مع مجتمعه الذي يعيش فيه فينطلق شاردة يقتل الآخرين ، أو ينخرط في عمل ثوري ، أو يهرب من نفسه بتعاطي المخدرات ، أو بالتجسس من القيم • والشعور بالأغتراب يجعل الناس يتحركون للتغلب عليه • والحل التقليدي السائد الذي استقر عليه العالم الغربي للتغلب على التهديد الآتي من ((الآخر)) يقوم على التغلب على هذا الآخر واخضاعه ، ويمثل هذا انتهاكا لحرية الآخر الحقيقية • أما القطاع الانجلوسكسوني فقد أخذ بنظام تحديد حرية كل انسان في المجتمع من خلال حرية الآخر • أما المحور الذي تدور حوله الفلسفة الهندية لعلاج هذه المشكلة فيقوم على منح الحرية المطلقة للفرد ، على أساس أن تحقيقها على يد واحد من الناس لا يمثل عقبة في طريق تحقيق الآخرين لها ، بل يمثل بالأحرى عاملا مساعدا • أما الطريقة المثلى للتغلب على الاغتراب فهي الدخول في علاقة ايجابية تتصل بالشعور بوجود الآخر ، والاقرار به ، وتقدير غيرته •

يدل مصطلح « الاغتراب » على حالة في الخلق تتصف بكونها معرفية ووجدانية في الآن نفسه • وهو يتطوى على التفات الى وجود الآخر وعلى الشعور بالنفور منه

هذا المقال نسخة روجعت مراجعة طقيفة لاحدى المقالات التي كانت قد نشرت في اول مؤتمر لفلاسفة الشرق والغرب من « اغتراب الانسان » وهو المؤتمر الذي عقد في الفترة من ٢٢ يونيو الى ٢٦ يولييه ١٩٦٩ في هونولولو ، هاواي ، في الولايات المتحدة الامريكية • وهو يزودنا بخلفية المناقشة التي جرت في الأسبوع الخامس من هذا المؤتمر وخصصت لبحث فلسفة الاغتراب •

مصحوبا بالاحساس بأن هذا أمر يجب أن لا يكون . و « غيرية الآخرين » من الشروط الضرورية الأولية للاحساس بالاعترا ب . ولكن « الآخر » هنا هو مجرد وجود متضاي ف مع وجود « الأنا » الذى ينشأ الاعترا ب بالمقياس اليه وحده . أما علاقة الأشياء بالنسبة الى « الأنا » فلا تحكمها علاقة « أنا والآخر » ، ولا يمكن أن تحكمها هذه العلاقة . بل ان هذه العلاقة حتى فيما بين الحيوانات تكون ضمنية ، لأن الوعى « بالأنا » فى عالم الحيوانات لا يكون وعيا ظاهرا . وبظهور الانسان الذى يمثل فى جوهره موجودا واعيا بنفسه تشكل علاقة « أنا والآخر » الجوهر الحقيقى لوجوده « المتميز » فى هذا العالم .

ووجود « الآخر » بمعنى من المعانى هو الذى يقوم عليه وجود العالم . وبهذا المعنى نفسه فان الالتفات الى « الأنا » يمثل الوجود الذى يعلو على وجود العالم ، أى على كل ما هو آخر . وعلينا أن نتذكر أن « الآخر » ليس كله من طراز أو مستوى واحد . اذ أنه يتضمن ما يمكن أن يطلق عليه بوجه عام اسم الطبيعة بالاضافة الى الانسان الذى يمثل دائما شيئا أكثر من الطبيعة . وهو يتضمن كذلك ابداعات الانسان التى تتميز بطابع فريد نوعى خاص بها وحدها لا يمكن رده الى غيره . و « الآخر » فى جميع هذه المستويات أما أن ينظر اليه فى أشكاله المتباينة أو فى عموميته المجردة . لأن « الآخر » ليس فقط هو هذا الشيء أو ذاك ، بل هو أيضا ما يكون هذا أو ذاك فى الآن نفسه . وبالتالي ما يظهر على أنه هذا وذاك . يكون « الآخر المجرد » الذى يعلو وجوده على وجود الأحوال الخاصة متضمنا فى الموقف . والالتفات اليه هو التفات الى وجود « الآخر المتعالى » الذى يمكن أن نتصوره اما على أنه « الطبيعة » أو « الله » ، اعتمادا على أن نماذج الآخر اما أن تكون متخذة من المادة غير الحية أو من الانسان نفسه .

واذا ما تصورنا « الآخر » على نموذج المادة غير الحية فان « الآخر المتعالى » يمكن فقط أن يبدو على أنه موجود هناك ، بغير اكتراث ، وعلى أنه وجد ليشعر الناس بالضيق وسط الأمكنة الفارغة فى الكون الفسيح . وتقوم العلاقة الوجدانية فى موقف كهذا على شيئين اثنين : أولا على مبادرة الانسان نفسه ، وثانيا على ضرب من الاسقاط فى عالم الطبيعة لاحساسات غريبة عن الانسان فى جوهرها . وعلى الانسان أن يضع قناعا من الاحساسات على الطبيعة ليقيم علاقة ايجابية معها . وهو أمر ممكن الى حد ما من ناحية أن الطبيعة تشتمل على عالم النبات والحيوان بالاضافة الى عالم المادة . وهذا العالم الأخير ، بالرغم من أننا نسميه بعالم المادة غير الحية ، ليس عالما حيا بالمعنى الدقيق . وذلك لأن الحركة تمثل خاصيته الدفينة ، ولأن هذه الحركة يمكن أن تؤدى الى ظهور التشابه مع الكائن الذى يتحرك . وبالاضافة الى هذا فان الأشكال العرضية التى تفترض أن الأشياء المادية قادرة على أن تتخذها تتجه الى محاكاة الأشكال التى تظهر لنا فى عالم الحياة . وتتجه هذه الصور التى تظهر

فى الطبعفة الى أن توقظ لنا احساسات من طراز معين ننزع نحو اسقاطها على هذه الصور . وعلى هذا النحو فان الطبيعة حية فى صور متعددة . وكل هذه الاشكال والدرجات من الحركة التى توقظ فى الانسان احساسات متباينة من شأنها أن لاتجعل العالم بالنسبة اليه عالما ميتا تماما أو غريبا عنه .

وفى الناحية الأخرى اذا ما تصورنا « الآخر المتعالى » على نموذج الاشخاص فان كل أنواع العلاقات التى قد نحصل عليها بين شخص وشخص آخر من الجائز أن نتحدث عنها فى داخل ذلك الاطار أيضا . لكن الآخر مفهوم على أنه الطبيعة ، وسواء تصورناه فى شيء محدد أو على نحو مفارق ، وسواء فكرنا فى هذا المفارق على نحو لاشخصى أو على نحو شخصى ، فانه يكون دائما بعيدا تماما عن الأفق العادى للانسان . أما ما يكون الآخر فانه فى المحل الأول عالم الاشخاص الذى يدخل الفرد معه فى علاقة مباشرة من هذا الطراز أو ذاك ، وهو ذلك العالم الذى يساعد اما على القضاء على الفرد أو على ازدهار وجوده أو على احباطه ، سواء تم ذلك فى عالم الاحساسات أو عالم الأفعال أو فيهما معا ، وتمثل أفراد ذلك العالم موضوعات تستحوذ على اهتمام معظم الناس فى أغلب الأحيان .

وهكذا فان عالم الأشخاص يكون - اذا استعملنا عبارة للكاتب ن . ف . يانجيرى ، العالم النموذجى لوجود « الآخر » - هو العالم الذى يجد فيه الانسان فردوسه أو حجييمه ، ويشعر المرء فيه اما بأنه فى بيته أو مغترب . ولكن « الآخر » ليس مجرد آخر عار ، انه على الأقل كائن يبدو للوهلة الأولى أنه منظم تنظيما اجتماعيا . فالانسان لا يوجد فى عالم ، بل فى عالم يخضع دائما لنظام اجتماعى ، والى حد كبير له مغزى اجتماعى . لكن بالرغم من النظام والمغزى الاجتماعيين ، اللذين يجدهما الانسان جاهزين أمامه ، فان عليه أن يعيد هذا التنظيم وذلك المغزى مرة أخرى من خلال نظرته الفردية . فالانسان يولد أو - كما يقول الوجوديون - يخلق فى العالم ، لا باعتباره مجرد شخص ، بل على أنه شخص له جسد معين ، ينتمى الى أسرة معينة ، والى ثقافة محددة تمر بفترة معينة فى تطورها التاريخى ، ويولد فى مجتمع له نظام محدد تحديدا كبيرا له تطلعات محددة وله نظامه المعين من الثواب والعقاب . وكل فرد يلتقى بهذه الأنظمة ، وعليه أن يتوافق معها ويتخطاها بطريقته الخاصة . ولكن عملية التوافق مع هذه الأنظمة لاتنتهى ، كما لاتنتهى أيضا الرغبة فى تخطيها . وبين الاغتراب والتغلب عليه يجرى ذلك الديالكتيك الخسالد الذى يمارسه الانسان على كل المستويات وفى جميع الأبعاد .

وقد برز مصطلح « الاغتراب » وبديله مصطلح « الشعور بالقوضى » على يسة المفكرين الذين لهم دور فى دراسة المجتمعات ، باعتبار أن أفق تفكيرهم قد اتجه الى أن يكون تفكيراً متمركزاً حول المجتمع فى طابعه العام . فقدم كل من ماركس ودوركاهايم

صياغة لهذين التصورين كما لو كانا يقدمان وصفا لحالة المجتمعات في عصريهما ، في لهجة نقد وادانة لتلك المجتمعات التي أوجدت مثل هذه الظواهر . وأصبحت كلمتا « الاغتراب » و « الشعور بالفوضى » من الكلمات المموجة . وتطلع الكتاب الى الماضي أو الى مستقبل لا يوجد فيه ذلك الجرح الغائر في قلب الانسان . لكن من وراء علم الاجتماع يوجد علم التاريخ . ومن المدهش أن أى دارس لعلم التاريخ يمكن أن يخطر بباله الاغتراب والشعور بالفوضى عند دراسته لأية مرحلة تاريخية معينة أو لآى مجتمع من المجتمعات . وبالنسبة الى ماركس على الأقل كان الاغتراب دائما قرينا للتاريخ . وذلك لأن التاريخ قد ظهر الى الوجود فقط عندما أصبح الناس قادرين بعملهم على أن ينتجوا أكثر قليلا مما كان ضروريا للمحافظة على حياتهم ولانتاج أنفسهم . لكن من وراء التاريخ توجد الفلسفة . وماركس بالرغم من أنه كان يحلو له أن يقول عن نفسه انه مادی فانه كان فى جوهره مثاليا وحالما . فقد كان يحلو له أن يحلم بمستقبل ليس فيه اغتراب ، فى ذلك الوقت الذى سيكون التاريخ الحقيقى قد بدأ فيه فعلا . وعلى هذا النحو فانه أقنع نفسه بأفكار مجردة وبمنطق عقلى يقوم على أساس أن مايرغب فيه بشغف سيتحقق حتما باعتبار أنه ضرورة من ضرورات التاريخ نفسه . الواقع عند ماركس اذن واقع أساسه عقلى . والواقع أيضا عنده واقع تقويى . وهاتان هما الدعامتان التوأمين لكل فلسفة مثالية ، مع ملاحظة أن الدعامة الثانية أكثر دلالة على المثالية من الأولى . وماركس وافق على الاثنتين معا .

وهكذا فان الاغتراب هو الذى يحدد كيان الانسان ، على الأقل كيان الانسان كما نعرفه . والاغتراب ليس له صبغة تاريخية أو اجتماعية فحسب ، انه يدخل فى تسبيح الانسان . فالانسان الواعى بذاته لايملك الا أن يشعر بوجود « الآخر » باعتبار أنه يقف فى مواجهته ، لكنه قد لايتبين بوضوح كاف أو يقين ما عساه أن يكون هذا « الآخر » ، بل كذلك ما عساه أن يكون هو نفسه . وأسباب الاغتراب متعددة نلتقى بها فى مكان ما على الخط الذى يبدأ من عملية الولادة أو على خط الجهل الأصيل أو على خط الخطيئة الأولى . وبين هذه وتلك قد يعثر الانسان على أسباب أخرى ترجع الى نمط التربية الذى تلقاه المرء فى طفولته الأولى ، أو الى العلاقات الاجتماعية للانتاج ، أو الى العلاقات فيما بين الأجيال ، أو الى ظروف السلام والحرب ، الازدهار والانهييار ، الابداع أو الجمود الثقافى . وأيا كانت الأسباب وطريقة تصورنا لها فان الاغتراب على أى حال يصف أحد معالم الموقف الانسانى فى طابعه البنائى الأصيل ، الذى بدونه لن يكون الانسان انسانا ، وسيكون مآله اما الى أن يصبح الها أو حيوانا .

ولمصطلح « الاغتراب » كذلك بطانة سلبية لايمكن انكارها . لانه يوحى بأمر ينبغى أن لا يكون ، أو على الأقل نستشعر أنه يجب أن لا يكون . فاذا كان الاغتراب يحدد لنا بنية الموقف الانسانى فان هذا معناه أنه فى صميمه يقوم على الاحساس بأن

الموقف ينبغي أن لا يكون على ماهو عليه . وبعبارة أخرى فإن الواقع الانساني يبدو داخليا على نحو نشعر فيه بأنه ينبغي أن لا يكون . والالتفات اليه معناه الالتفات الى شيء نستطيع أن نتجاوزه ونتغلب عليه . فالانسان - كما يقول الشاعر الفيلسوف نيتشه - هو تخط دائم ، انه معبرة لشيء أعلى وأعظم منه . وقد رأى الوجوديون في الانسان أنه توتر من جانب وجود من أجل ذاته يريد أن يصبح وجودا في ذاته ، أو من جانب وجود بشرى ألقى به هناك يريد أن يصبح وجودا شيئا . وقالوا ان هذا التوتر لا ينتهي . الا بالموت الذي يسد وحده الثغرة ويجعل الجرح يلتئم . لكن الموت باعتباره نهاية طبيعية ومحتومة بالنسبة للكيان البشرى لايزودنا بحل معقول ومقبول للمشكلة الباطنية في واقعة الوعي بالذات نفسها . فاذا امكنا التغلب على الثغرة القائمة في الوجود في ذاته فسيكون بوسعنا أن نتصور مرتبة أعلى من مراتب الذات الواعية بنفسها ، الشاعرة بالضرورة بوجود الآخر من خلال واقعة الوعي بالذات هذه ، تستطيع فيها الذات أن تحقق كثيرا من الفضائل ومن اكتمال الوجود في ذاته أو الوجود الشئى ، وذلك عندما تصل الذات الى مستوى الذات الواعية بنفسها .

ويزودنا الديالكتيك القائم بين « الأنا » و « الآخر » (مع ملاحظة أن « الآخر » يتضمن أيضا « الأنا » بمعنى من المعانى) بالفتاح الذى يجعلنا نفهم الاغتراب في جميع جوانبه وأشكاله . فمن الممكن أن يركز مفكر ما أو مجموعة معينة من الناس أو أبناء سن معينة انتباههم حول جانب واحد أو شكل واحد من جوانب الاغتراب وأشكاله ، مع اهمال الجوانب أو الأشكال الأخرى . لكن هذه الجوانب والأشكال الأخرى تظل دائما هناك تؤثر تأثيرا كامنا ، باعتبارها قوى سرية أو تابعة تنتهيا للظهور في بؤرة الاهتمام بمجرد أن تصل معالجة هذا الشكل السابق أو ذاك من أشكال الاغتراب الى حد معين . ومن الممكن تدوين تاريخ الانسانية بالاستعانة بالفاظ أشكال الاغتراب التى سيطرت على الحضارات والثقافات المتعاقبة . ولهذا فإن القول بأن الاغتراب اكتشف يرجع الى ماركس أو بأنه يمثل خاصية تميز المجتمعات الصناعية فقط ينطوى على خيانة عمياء لكل من الفلسفة والتاريخ . لكن حتى أولئك الذين لا يوجد على أعينهم تلك الغشاوة لا يستطيعون أن يتبينوا تماما أن الحضارة نفسها هي استجابة ابداعية للاغتراب ، وأن الفروق القائمة بين الحضارات ترجع الى تنوع فى نماذج الاستجابة الابداعية أمام شكل واحد للاغتراب ، أو الى أن الاغتراب الذى تلقى رد فعل ابداعيا كان في ذاته متنوعا فى طابعه . وهذا أمر صحيح بالنسبة للأشخاص كذلك .

فالمشكلة اذن ليست مشكلة الاغتراب بقدر ما هي مشكلة أى نموذج للاغتراب نكون بصددده ، وما الذى يقوم به المرء فى مواجهة الاغتراب . فهناك اغتراب واغتراب . وهناك أيضا استجابة ابداعية ايجابية للاغتراب ، كما أن هناك استجابة سلبية له .

وحتى في المعنى التقليدي يمكن للشخص الذي يعاني من الشعور بالفوضى (١) أو من « الاغتراب » ان يقدم على الانتحار ، أو ينطلق شاردا يقتل الآخرين ، أو ينخرط في عمل ثوري ، أو يشغل نفسه بتنفيذ بعض الاعمال الابداعية . ولكن من الممكن ان نرى في واقعة الاغتراب اذا ما ازددنا فيها تعمقا واقعة جوهرية بالنسبة للموقف الانساني ومتمشية معه على نحو ما بحيث نستطيع أن نأخذ منها مصلا مضادا نحول به الموقف الانساني الى نقيضه تماما . وبوسعنا - كما سنرى فيما بعد - أن نفهم بعض الأفكار الهندية الرئيسية في هذه النقطة على هذا النحو .

وقد يشعر القارئ بأن تعميمنا لمفهوم تصور « الاغتراب » الى الحد الذي وصلنا اليه بالأسئلة التي أثرناها حوله قد انتهى بهذا المفهوم الى التميع وأصبح لامعنى له في الأغراض المعرفية . وقد قيل بحق ان تحويل مفاهيم الشعور بالضيق والاضطراب الى تصورات نظرية واخراجها عن السياق التاريخي المحدد الذي توجد فيه هو بمثابة استخراج مصل من النقد العنيف الذي كنا نلتقي به في التعريفات التقليدية التي قدمها دوركهيم وماركس لهذين التصورين ، وهي تعريفات كانت مشتملة على اتجاهات خلقية وسياسية تنحو نحو تغيير النظام الاجتماعي الحالي (٢) . وقد أثير هذا الاعتراض أول ما أثير ضمن المحاولات التي قام بها علماء اجتماع عديدون للبحث عن تعريفات وظيفية لهذين التصورين بهدف امكن اخضاعهما للاجراءات المعتادة في القياس والمقارنة والتحقق . وكانت أعمال ليوسترول (٣) وجوين تترلر (٤) وملفن سيمان (٥) ودوايت دين (٦) هي أهم الأعمال في هذه المحاولات . وحتى لو سلمنا بأنه ليس لنا أن نناقش السلطة المقدسة التي لماركس أو لدوركهيم ، وبأن الحكم بصحة تصور ما مرتبط فقط بما كان يقوله هؤلاء الثقات ، أو حتى بأن الاقرار بتصور ما في العلوم الاجتماعية لا يتم الا اذا كان متضمنا للاتجاهات الثقافية والسياسية السائدة في المجتمع الذي وجد المفكر نفسه فيه ، فاننا لانتصور كيف يخفى على أي شخص تلك الحقيقة التي تقول

(١) يستعمل عادة مصطلحا « الشعور بالفوضى » و « الاغتراب » للدلالة على ظاهرين مختلفتين وان كانتا متصلتين . والمصطلح الاول يشير في المحل الاول الى الحالة النفسانية للفرد، وبشعر الاخر الى حالة الطبقات الاجتماعية . وبالرغم من ذلك فان الاختلاف بينهما ليس عميقا بالقدر الذي أحاول ان ابرزه هنا .

(٢) جون هورتون : « الفوضى والاضطراب يفقدان طابعهما الانساني : مشكلة تواجه ايدولوجية المجتمع » مقال في الصحيفة البريطانية في علم الاجتماع ، المجلد ١٥ ، ١٩٦٤ ، ص ٢٨٣ - ص ٢٩٨ .
(٣) ليوسترول : « التكامل الاجتماعي وبعض النتائج المترتبة عليه » ، المجلة الامريكية في علم الاجتماع ، عدد ديسمبر ١٩٥٦ .
(٤) جوين تترلر : « مقياس لقياس الاغتراب » المجلة الامريكية في علم الاجتماع ، ديسمبر ١٩٥٧ .

(٥) ملفن سيمان : « في معنى الاغتراب » ، المجلة الامريكية في علم الاجتماع : ديسمبر ١٩٥٩ .
(٦) دوايت دين : « معنى الاغتراب وقياسه » ، المجلة الامريكية في علم الاجتماع ، أكتوبر ١٩٦١ .

بأن الاغتراب فيما يرى مارغس لا يمكن أن يختفى الا اذا كنا نتحدث عن ماضى خرافى أو عن مستقبل أسطورى . وقد يكون ماركس أقنع نفسه بأن الأسطورة ليست بعيدة عن الوجود الحاضر . لكن هذا هو مافعله صانعو الأساطير دائما (١) .

لكن يبدو أن علماء الاجتماع ، المحدثين منهم والقدامى ، قد بلغ ارتباطهم بالحاضر أنهم أصبحوا لا يكترون بمدى الصلة بين تصوراتهم وملتقى الثقافات القائمة فى معناها الواسع . فما هى الصلة التى يمكن أن تقوم مثلا بين الأبعاد الخمسة للاغتراب التى قال بها « ملفن سيمان » بالمجتمع الغربى المعاصر وحده دون غيره من المجتمعات ؟ فالشعور بأن المرء قد تجرد من قواه ، وبأن الحياة أصبحت لامعنى لها ، وبأنها خلت من المعايير ، والشعور بالعزلة والغربة فيما بين الانسان ونفسه ، كل هذا من الممكن أن يجده الانسان فى أى مكان يقع عليه اختياره . وليس من شك فى أن التساؤلات العميقة التى كان يثيرها الفكر المستخلص من كتاب « الأوبانيشاد » والفكر البوذى فى غصورهما المتقدمة والقلق الذى كانت تعكسه هذه الأفكار حول طبيعة النفس الانسانية من ناحية واحجام كثير من الناس عن الانخراط فى الحياة الاجتماعية الحديثة ليصلوا الى اجابة على تلك التساؤلات ، كل هذه ليست الا علامات للاغتراب ، مفهومها بمعنى العزلة والابتعاد ، وهما اللفظان اللذان يجددان لنا - فيما يبدو - تصور الاغتراب وصياغته كظاهرة حديثة . والحق أننا اذا صدقنا التحليل الذى قدمه الهنود الأوائل للموقف البنيانى للانسان فان هذا يعنى أن الانسان يكون قد وصل مبكرا جدا الى النتيجة التى تقول بأن المرء يكون دائما غريبا عن نفسه ، اللهم الا فى الأحوال النادرة التى يصل فيها الى تحرير ذاته : حالة « الموكسا » . وعلى هذا النحو ذهبت احدى المدارس الفكرية عند الهنود الأوائل الى أن النفس فى جوهرها وحيدة (٢) تماما ، فى حين نظر كل المفكرين تقريبا الى الحياة الواقعية الاجتماعية على أنها تعاني

(١) يفترض أن سيطرة السلطة من حيث انها تمثل ضغطا على الفكر تشكل أحد المعالم الخاصة بالثقافة الشرقية . ومع ذلك فمن دواعى التسلية أن نلاحظ تلك العناية الفائقة التى تبدلها الاجهزة لتؤكد لنا عن طريقها عدم وجود شائبة تشوب نقاء الفكر عند ماركس أو فرويد أو فتنجشتين ، من حيث انهم رواد مستقلون تماما لم يتأثروا بالافكار المعادية التى تجيء من طريق التيارات الموروثة غير الجديرة بالاحترام .

(٢) علينا أن لا نخلط بين فكرة النفس باعتبارها وحيدة فى جوهرها وفكرة العزلة عند ملفن سيمان ، وهى التى يعرفها هكذا : « نظرة من شأنها أن تزن بعض الاهداف والمعتقدات على أنها ذات قيمة منخفضة فى حين ينظر اليها المجتمع موضوع الدراسة على أنها تمثل قيمة مرتفعة » . والمؤلف لا يبدو انه واع بأن هذا التعريف من شأنه أن يؤدى الى أن يجعل كل الرواد البديهي يعانون بالضرورة من الاغتراب . وبالإضافة الى هذا فان ادخال المعتقدات والاهداف فى التعريف من شأنه أن يزيد فى عمق الموقف من حيث أننا نضع الاتجاهات المعرفية والمجهودات الارادية على قدم المساواة فى حين ينظر اليهما فى اغلب المجتمعات - باستثناء المجتمعات الشمولية تماما - على أنهما مختلفان .

جميع صنوف المعاناة • ولناخذ على سبيل المثال عبارة جون • ب • كلارك التي يقول فيها : « الاغتراب حالة يشعر فيها الانسان بأنه أصبح مجردا من القوى التي تسمح له بتحقيق الدور الذي كان قد حدده لنفسه في مواقف خاصة » (١) • فهل خطر ببال السيد كلارك أنه باستثناء ما يحدث في بعض المهام المجردة تماما التي قد يضطلع بها بعض الناس فان كل الأدوار التي يضطلع بها جميع الناس في الحياة ستقودهم الى الشعور بالاغتراب ، بالمعنى الذي حدده ؟ ومن الجائز أن نجيب على هذا بأنه بالرغم من أن التعريفات الوظيفية التي يقدمها عالم الاجتماع الذي يمارس مهنته تطبق في المجتمعات أو الثقافات المعاصرة فان هذا لايعنى بصفة مؤكدة - بل لايتضمن - أنها تتمشى مع سياق هذه المجتمعات وتلك انثقافات فقط •

والحق أن التعريفات من شأنها أن تتخطى حدود أى مجتمع وأية ثقافة • فقد أبرز « ليوسترول » بوضوح على سبيل المثال توكيد الذات في مواجهة متعلقات الآخرين ، وتوكيد الذات في مواجهة المسافة التي يقع على طرفها الآخرون ، وتوكيد الذات في مواجهة الاغتراب الصادر من الآخرين ، وذلك كله عندما يتم في وسسط متصل • كما أكد أن ظاهرتي النظام والقوضى من الممكن أن نقوم بدراستهما على كل من المستوى الكبير أى الاجتماعى ، والصغير أى الفردى (٢) •

ويبدو أن حصر المشكلة في نطاق الثقافة المعاصرة والمجتمع المعاصر - أيا كان نصيب هذا الحصر من الصواب كما قد يبدو للوهلة الأولى - قد أدى الى مساعدة هؤلاء العلماء على أن ينفذوا بعق ودقة في الأفق الصحيح الذي استطاعوا أن يطلوا منه على المشكلة بأسرها • فمن النادر أن نجد لديهم فيما يبدو وعيا يحفزهم على تذوق أقوالهم في اطار خلفية متنوعة تضم ثقافات مختلفة • ولكثرة ما بدا الاغتراب عند الكثيرين مشكلة خاصة بالمجتمعات الصناعية المعاصرة فقد أخفق حتى أولئك الذين أدت بهم صياغاتهم النظرية التصورية للمسألة الى أن يروا عدم مناسبة هذا التحديد في الاستمرار في موقفهم • فالصياغات التي قدمها ملفن سيمان مثلا يبدو للوهلة الأولى أن علاقتها ليست بالحاضر فقط • ولكن اهتمامه الأساسى بتقديم صياغة للتصور كان فقط - بحسب تعبيره هو - من أجل التعرف على منطق النظرية الخاصة بجماهير المجتمع (٣) والتعرف على حدودها • وذلك بدون شك ، مع افتراض هذا الفرض الذي

(١) جون • ب • كلارك : « قياس الاغتراب في نظام اجتماعى » ، مقال في المجلة الامريكية في علم الاجتماع ١٩٥٩ ، ص ٨٤٩ •

(٢) ليوسترول : « التكامل الاجتماعى وبعض النتائج المترتبة عليه » • المجلة الامريكية في علم الاجتماع ، ديسمبر ١٩٥٦ ، ص ٧٠٩ - ص ٧١٦ •

(٣) « سواء كنت مصيبا أو مخطئا فان ما أسعى الى الوصول اليه في المدى الطويل هو اكتشاف مقياس اجتماعى نفسى لاختبار منطق نظرية خاصة بالمجتمع الجماهيرى ومعرفة حدودها » : ملفن سيمان : « رد » نشر في المجلة الامريكية في علم الاجتماع ، بالمجلد السبعين ، ١٩٦٤ - ١٩٦٥ ، ص ٨٢ •

لم يصرح به ولم يناقش صحته ، هو أن المجتمع الجماهيري الوحيد الذى وجد فى العالم هو المجتمع المعاصر وبخاصة مجتمع الدول الغربية •

ولكى نعطي مثالا واحدا آخر سنكتفى به ، أمامنا عبارة تبدو فى قراءة سطحية أنها عبارة مطلّسة ومحدودة الأثر • وبالرغم من هذا فإن معظم القراء الغربيين سينظرون اليها على أنها عبارة صحيحة تماما • فقد كتب « روبرت بلاونر » يقول فى كتاب ممتاز بالرغم من كل شيء : « الاغتراب هو مجموعة من الأعراض العامة تتألف من عدد من الظروف الموضوعية المتباينة والحالات الوجدانية الذاتية التى تنبثق فى جو العلاقات العامة فيما بين العمال وظروف العمل الاجتماعية والتكنوقراطية » (١) • وفى هذه العبارة يلقي ماركس بظله كثيفا • والحق أن المؤلف يبرر موقفه بقوله : « مفهوم الاغتراب فى معناه الكلاسيكى كان محاولة لتفسير التغيرات التى تطرأ على طبيعة العمل اليدوى نتيجة لقيام الثورة الصناعية » (٢) • لكن حصر هذا المفهوم فى أحوال العمال وأيضا فى نطاق العمل الصناعى فقط ليس الا حصرا لاداعى له فيما يبدو ، ولن يجدى أى قدر من الاحترام الموضوع فى غير موضعه للصياغة الكلاسيكية فى انقاده من كونه حصرا جزافيا (٣) • ويبدو أن الصورة الأسطورية للراعى الذى لم يمر بالاغتراب فى حياته وصورة العامل اليدوى أخذت تداعب مخيلة علماء الاجتماع ، معتمدين فى هذا على بعض الوقائع العديدة القيمة • لكن الشيء الذى ربما نظر اليه على أنه مجرد تحطيم للعادات الروتينيه قد واكب وجود الصورة الرومانتيكية المزدهرة للعامل الزراعى المستقر ، وبخاصة صورة الفنان الأصيل • وذلك لأن ظهور الزراعة أدى الى تحويل تلك الصورة الأسطورية الى واقعة لامجال للشك فيها • وعلينا أن نتذكر أن الراعى لم يدخل فى تلك الصورة الأخيرة • ولو كان فى مقدرونا أن ننقل أنفسنا بالخيال الى الفترة التى بدأت فيها الزراعة فربما التقينا بمشاعر طاغية بالعبودية الروتينيه ، وذلك فى مقابل الحياة الحرة التى كان يمارسها جامع الطعام المتنقل ، أو الصياد ، أو حتى الرعاة الرحل •

لكن توينبى كان قد ذهب الى أن حرية الراعى المتنقل ليست شيئا بالقياس الى حرية الزارع • وذلك من حيث أن الهجرات الموسمية وراء مراعى الصيف والشتاء

(١) « الاغتراب والحرية : عامل الورشة مع الصناعة التى ينتجها » ، شيكاغو ولندن ، مطابع جامعة شيكاغو ١٩٦٤ ، ص ١٥ •

(٢) المرجع السابق ، المقدمة ، ص ٩

(٣) علينا أن نتذكر أن المعانى التى يتضمنها لفظ « كلاسيكى » فى دنيا الفن والادب تختلف عما لها فى دنيا العلوم • فالتعبيرات الكلاسيكية فى العلم ينظر اليها على أنها تعبيرات متخلقة وغير مناسبة ، على حين ينظر اليها فى عالم الفن والادب على أنها ذات قيمة خالدة وانها معايير أسهمت فى تحقيق شيء ما ، ويأثرهم من هذا فإن الخضوع لهذه المعايير قد يكشف عن نقص فى القدرة على الإبداع عند الفرد وفى التيار الثقافى الذى أدى الى انتشارها •

بالنسبة الى الأول لم تكن ممكنة عمليا الا عندما أخضع الراعى تنقلاته لنظام يشبهه في دقته دقة تحركات الجيش النظامي في سير المعركة (١) . وحتى لو سلمنا بهذا فسيظل بينهما ذلك الفارق الاساسى الذى يصل بين من يتحرك تبعا لتغير الفصول ومن يقيد نفسه بمجىء الفصول . وليس من شك فى أن كلا منهما يكون متأقلا مع الدائرة التى تدور فيها حياته ، والمشاكل التى تبرز أمام كل منهما تكون دائما فى نطاق هذا الاطار . لكن المشكلة الكبرى تظهر عندما تضطر جماعة من الناس بكل أفرادها أن تغير فجأة من مجموعة العادات التى أخذت نفسها بها فى العمل الى عادات أخرى . وعلى هؤلاء الذين يتحدثون دائما عن الاغتراب باعتباره سمة مميزة لحياة العامل الصناعى أن يتذكروا أولا أن نظام حياة الرعاة قد كتب له الاستقرار فى حقبة من الزمان تزيد فى طولها كثيرا على الحقبة التى استمر فيها نظام الحياة بالنسبة للعامل الصناعى ، وثانيا أن أى عامل صناعى - اذا افترضنا أنه قد ترك له الخيار - ليس على استعداد أن يرتد فى سهولة الى حياة الراعى (٢) .

وعلى هذا فان مشكلة الاغتراب ينبغى أن تفهم خارج أى نطاق دينى وبعيدا عن أى حصر لها على نحو ما اعتاد الكتاب أن يعرضوها لنا . وذلك لأنها ليست مشكلة بعض الطبقات التى تنتمى الى بعض المجتمعات فى مراحل معينة من التاريخ . انها تتصل بالأحرى بالطبيعة البشرية . وبوسعنا أن نميز بين الأفراد والجماعات والمجتمعات والثقافات على أساس المصدر الذى يشعرها بالاغتراب بصفة جوهرية وبالنظر الى المحاولات التى بذلتها فى مواجهة الاغتراب والاستجابة إليه . وكما أشرنا الى ذلك سابقا فان « الآخر » الذى يشعر الانسان بسببه بالاغتراب يمكن أن يكون هو نفس الانسان الذى بين جنبه أو الأشخاص الآخرين أو الطبيعة فى جوانبها المتعالية أو الكامنة . وبالإضافة الى هذا فان الشعور بالاغتراب يجعل الناس يتحركون للتغلب عليه بوسائل متعددة تعدد صور الانسانية . وبوسعنا أن نناقش هنا بعض الأشكال الرئيسية للاستجابة فى مواجهة الاغتراب .

فالآخر الذى يتولد شعورى بالاغتراب حياله يمكن أن ينظر اليه على أنه يمثل المصدر الدائم للخطر الذى يهددنى ، سواء فى قدرته على الانسحاب من سياق علاقة عاطفية أو فى قدرته على الوقوف عقبة فى طريق تحقيقى لأغراضى . ومن ناحية أخرى فان الآخر حتى عندما يبدو على أنه يستجيب فى مجال الشعور أو يتعاون فى مجال الفعل قد ينظر اليه على أنه يمثل « الحد » بالنسبة لكيانى ، بمعنى أنه هو الذى يجعل من الانسان معتمدا على الآخر ، حتى بالمعنى الذى قد يبدو أن الطبيعة فيه تمثل فى

(١) توينبى : « التغير والمادة : تحدى العصر » ، لندن ، مطابع جامعة اكسفورد ، ١٩٦٦ ، ص ٢١٢

(٢) وهذا الحصر نفسه ينطبق على حديث الاستاذ مرمون حول هذا الموضوع أيضا . وذلك لان تصويره للشعور بالفوضى على أنه نتيجة للتناقض القائم بين الاهداف الثقافية الموضوعة والمسالك الاجتماعية التى ترسم لتحقيق تلك الاهداف لا يمكن أن ينظر اليه على أنه تصوير خاص بثقافة معينة فقط .

جوهرها الحدود التي تحد من نطاق الانسان ، لابعنى أنها تحول فقط دون أغراضى وتضيق العراقيل فى طريق تحقيق رغباتى ، بل أيضا بمعنى أنها تدعسونى دائما الى الالتفات اليها . وبهذا فانها لاتدع الشخص أبدا يقنع بنفسه ولا تجعله أبدا يشعر باكتفاء ذاتى مطلق .

وقد استقر فى العالم الغربى الخل التقليدى السائد لمشكلة ذلك النوع من التهديد الآتى من الآخر ، وهو حل يقوم على التغلب على هذا الآخر واخضاعه . فإذا كان المرء قويا بدرجة كافية ، أو قادرا على الاقناع بطريقة مرضية ، فانه سيملك الضغط على الآخر ، أو سيكون قادرا على ترويضه حتى ينفذ له ما يريد . ولكن كلا الأمرين ينطوى على انتهاك للحرية الحقيقية عند الآخر . وذلك بجعله لا يختار الا مبتدئا من ارادتى أنا ، غير عابى بوجود أى شخص آخر . وهكذا فاننا بضرب من التعميم نستطيع القول بأن الفكر الغربى قد اتجه الى الأخذ بنظام الواحدية فى السلطة وفى عملية التقويم أيضا . وهذا النظام يقوم على العقد على كل صوت مخالف وهدمه ، كما هو الحال حتى بالنسبة للعقائد السماوية عند المتدينين . وانتهى الأمر فى القطاع الأنجلو سكسونى من الحضارة الغربية أن صادفت الحرية المتعددة الجوانب التى ظللتها طوال مئتى عام تقريبا تحديات كبيرة ، ظهرت فى صورة عدة أشكال من النظم الشمولية فى قلب القارة الأوروبية . ولا ندرى كم سيكتب من العمر لتلك الحرية فى وطنها الأم . وأيضا ماكان الأمر فان تحديد حرية كل انسان فى المجتمع من خلال حرية الآخر ، وتقبل كل منا لتلك الحقيقة بالممارسة التجريبية ، من الممكن أن يستمر فى الوجود فقط مالم ننظر الى أية قيمة سيؤدى التمسك بها الى خلق أوضاع قائمة فى الخارج تجعل منها قيمة مطلقة ، ما تخلىنا عن النظرة الى حريتنا الكاملة نفسها على أنها إحدى القيم . والمقابل الوحيد لهذا التصور للحرية أن نتصورها على أن تحقيقها المطلق على يد انسان ما لايتعارض مع تحقيقها على يد الآخرين . لكن حتى لو تم تصورنا للحرية على هذا النحو من التعبير فان قبولنا للطبيعة الثانية لجميع القيم التى يتم تحقيقها من خلال خلق أوضاع قائمة فى الخارج لا يكون الا اذا استطعنا أن نتفادى مبدأ انتهاك حرية الآخر .

والحق أن هذا هو بعينه المحور الذى أخذ الفكر الهندى على عاتقه مهمة معالجة المشكلة على أساسه منذ القدم . فقد تصور الحرية المطلقة التى اعتاد أن يعرفها تحت اسم « موكشا » على نحو يجعل تحقيقها ممكنا على يد كل انسان ، من حيث ان تحقيقها على يد أى واحد من الناس لايمثل عقبة فى طريق تحقيق الآخرين لها ، بل يمثل بالأحرى عاملا مساعدا . وفى الوقت نفسه نظر الى كل القيم الأخرى ، وبصفة خاصة الى تلك التى تؤدى الى تحقيق بعض الأوضاع القائمة فى الخارج ، على أنها تمثل قيما ثانوية . وبالتالي على أن الجرى وراها مسألة نسبية وثانوية . فإذا بدأنا بالتهوين من قيمة عالم الممارسة التجريبية - وهو العالم الوحيد الذى نجري فيه سعيا

وراء الأهداف الخارجية ونمارس فيما بيننا على أرضه الصراخ من أجل تحقيقها . فسيتغير على هذا النحو العالم الذى نشعر فيه أساسا بالاغتراب . ولن ينظر بعد هذا الى الآخر الواقعى المرتبط بتاريخ معين على أنه يمثل المركز الذى تلتقى عنده مشاعر الاغتراب والاعجاب جميعا . ذلك أن ثمة علاقة بين حالتين شعوريتين يمر بهما الانسان: الحالة التى يشعر فيها وعيه بأنه مقفل على نفسه مكتف بذاته ، والحالة الأخرى التى يخرج فيها الانسان من أسوار ذاته ويصبح عاجزا عن الوصول الى حالته الأولى مرة ثانية أو البقاء فيها . فى هذه المرحلة اما أن يلغى الآخر وجوده الغاء تاما ، كما يحدث فى « الأدفثيثايداتا » ، أو يسمح له بالسقوط والخطيئة كما هو الحال فى « البوذية » أو « الجاينية » . وفى هذه الأحوال اما أن يعامل الآخر على أنه « آخر » تماما ، لكن بدون أن تقوم أية علاقات وجدانية بينى وبينه كما هو الحال فى « السمخية » ، واما على أنه « الغير المتعالى » الذى يمكن أن أقيم معه علاقات دائمة من المحبة والمودة . وبالرغم من هذا ففى جميع هذه الحالات ينظر الى الذات على أن لها وجودا متعاليا على الوجود الواقعى للآخر ، لا على أنها تابعة له أو على أنها على علاقة جوهرية معه .

وفى الموقف الطبيعى تبدو النفس فى حالة من الموضوعية ، وتنظر الى ذاتها على أنها موضوع من الموضوعات المتكثرة الموجودة فى العالم . لكن عندما اكتشفت النفس طبيعتها المتعالية فى جوهرها واكتشفت النتيجة المترتبة على هذا ، أعنى العزالتها الذى لاشك فيه ، أدى بها هذا الاكتشاف الى حالات وجدانية اختلفت طبيعتها تماما فى الغرب المعاصر عنها فى الهند القديمة . فعند ما تبين للانسان فجأة أنه كائن متوحد أدى به هذا الاكتشاف فى الفلسفة الوجودية المعاصرة التى شاعت فى الغرب الى عدة مشاعر وصفت وصفا متباينا باستعمال كلمات مثل : الرعب ، والحصر النفسى ، والشعور بالدوار أمام انهيار القيم ، والغثيان ، وما الى ذلك . والحق أن اكتشاف هذه الحقيقة قد صاحبه حالة من فقدان المعنى وضياح الدلالة والقيم ، حتى بدا أن المخرج الوحيد من المأزق المستغلق هو فى الالتجاء الى المخدرات والجنس والانتحار والقتل . وفى كلمة واحدة فى الالتجاء الى ما كان يدعو أندريه جيد « بالفعل الحر » . وفى الطرف الآخر فان وصف هذه الحالة نفسها فى التعبيرات القديمة فى الفكر الهندى كان يتم من خلال تعبيرات مثل الحرية والسلام وتحرير النفس والاستقلال والاكتفاء الذاتى والسعادة . وبوسعنا أن نخلص من هذا فقط الى أن فقدان المعنى الذى اكتشفته النفس المتعالية وشعورها بترديها الكامل فى الموضوعية كان ذا وقع كبير جدا فى الغرب حتى أنه أدى مع الانقلاب الفجائى الذى كان نتيجة له الى ازعاج كل شيء . وانتهى بصدمة عنيفة زلزلت كل شيء ، ولم تسفر فى نهاية المطاف الا عن تعذر قيام هوية مع الموضوعية أى مع الطبيعة .

لكن يبدو أن هناك تفسيراً مختلفاً لقيام هذه الحالة ، تفسيراً أكثر عمقا من التفسير السابق . ذلك ان الاستجابة الايجابية للاغتراب قد تأخذ شكل التسلط على الموضوع،

مفهوما بصفة خاصة على أنه الطبيعة . وقد أشرنا الى هذا سابقا ، وبخاصة بالقياس الى وجود الأشخاص ، لكن قد يكون من المستحسن أن نزيد نظرتنا اليه عمقا . فالشعور بالاعترا ب اما أن يتخذ صورة معرفية أو صورة في الفعل والتطبيق . فالإنسان اما أن يسعى الى السيطرة على الموضوع عن طريق معرفة كل ما يتصل به أو عن طريق إخضاعه لرغبات إرادته . وفي الحالة الأولى سيظل الموضوع متروكا وحيدا في ذاته ، اللهم الا عندما نحتاج الى معالجتنا له لتحقيق أغراض معرفية . حقا ان هذا الموضوع يتحول الى موضوع داخلي ، ويتم تمثله في الذات ، وبهذا يصبح جزءا من وجود الإنسان لكن دون أن يفقد وجوده المستقل بأي معنى من المعاني السليمة لهذا الاستقلال . وعلى العكس من ذلك فان إخضاع الآخر لإرادتي يتم بتسلط حقيقي يظهر أول ما يظهر في مجال الفعل . بل ان المعرفة عينها يمكن تصورها في هذا المجال على أن متطلباتها الحقيقية لا تتوفر الا عندما تقود الى الفعل . وعلى هذا فان الفرد لا يستطيع أن يقهر الشعور بالاعترا ب الا من خلال الفعل الناجح ، ولا بد أن يقود الديالكتيك الذي يندمج فيه الفرد ابتداء من الفعل شيئا فشيئا الى الزمان والعلية والمجتمع والتاريخ .

فالآخر الذي يسعى الفرد الى السيطرة عليه من خلال المعرفة هو أولا ذلك الآخر الذي ينتمي الى عالم الطبيعة . انه الآخر اللانساني . واذا كان الإنسان يحاول أن يعرف ويفهم الأشخاص الآخرين فان هذا من شأنه أن يحولهم الى مجرد حالات للموضوعات ، وبخاصة اذا كان طراز فهمنا لهم هو طراز فهمنا لموضوعات الطبيعة . وهناك طراز آخر بالنسبة الى الكائنات البشرية ، وهو الطراز الذي نقول بحسبه مثلا « ان الفهم يعني أن أتمس المعاذير » ، أو يقول الفرد فيه : « لا أحد يفهمني » . وفي هذا المعنى الأخير فان الفهم يعني تقبل غيرية الآخر ومشاركته ، ويعني رؤيته لا كما يراه الآخرون ، بل كما يرى هو نفسه ، وأن أشعر معه بشيء مشترك أكثر من مجرد شعوري به . فهذا الطراز من الفهم لا يمكن أن يتحقق الا بالنسبة الى الكائن البشري ، ولا يمثل تماما نموذجا للمعرفة معبرا عنه في ألفاظ تصورية بقدر ما يمثل هوية متخيلة مع الحياة كما يعيشها ويشعر بها الشخص موضوع الفهم . ولما كان هذا النموذج للفهم وقفا على الكائنات البشرية فانه يمتد فيشمل في بعض معانيه النشاط الإبداعي للإنسان والسلوك الجمعي كذلك . وفهمنا للفنون والتاريخ والمجتمع يتطلب أساسا الى حد ما ذلك النوع من المعالجة . وبقدرا نهمل هذا الجانب من المعرفة في تلك الميادين يمكننا أن نتوقع زيادة في درجة شعور اعترا ب الإنسان تجاه نفسه توازي درجة الإهمال في تلك المعرفة .

وقد عبر البعض عن هذا الطراز من الفهم في الماضي بلفظة «الاسقاط الشعوري»، واعتادوا أن ينظروا الى هذا الطراز من الفهم على أنه المنهج الذي يميز الدراسات الإنسانية . وبالرغم من هذا فان استعمال لفظة معرفة تحت تأثير كل النجاح الذي حققته العلوم الطبيعية أخذ يضيق نطاقه تدريجا حتى انحصر فيما يكون قابلا

للدراصة بالمناهج التى تستخدم فى العلوم الطبيعية أو بمناهج شبيهة بها . وقد كان هذا نتيجة للنظر الى الواقع البشرى من خلال تلك الجوانب التى يمكن دراستها بواسطة تلك المناهج فقط ، وتوجيه الانتباه اليها ودراستها دون غيرها . وعندما انتشر هذا الاتجاه وأضحى مسيطرا أصبحنا على قيد خطوة واحدة من التصريح بأن ما يكون غير قابل للدراسة بواسطة تلك المناهج تحقيقا لكل الأغراض العلمية ينظر اليه على أنه غير موجود فى باب المعرفة . ولما كانت المناهج المستخدمة فى العلوم الطبيعية قد استخدمت أول ما استخدمت فى مجال دراسة الأشياء التى لا يمكن أن نتصور أنها موضوع لآية تجربة ممكنة معرفية أو غير معرفية ، فقد كان هذا من شأنه أن يحول الانسان الى مجرد موضوع ، وبالتالي يملأه اغترابا تجاه الآخرين وتجاه نفسه .

ومعالجة الانسان على أنه موضوع من موضوعات المعرفة ، والنظر اليه فى ذاته وفى الآخرين على أنه كذلك ، أمر ينطوى على «إحراجية» أشار اليها كانط . فالانسان باعتباره موضوعا للمعرفة لا يمكن الا أن ينظر اليه على أنه مجبر ، فى حين أنه اذا نظر اليه على أنه ذات فاعلة ، وبصفة خاصة على أنه ذات يصدر عنها الفعل الأخلاقى ، فلا يمكن أن نتصوره الا على أنه حر . لكن محاولة الاهتداء الى منهج جديد للمعرفة فى ميادين العلوم الانسانية كانت محاولة للمحافظة على ذاتية الآخرين وعلى الإبقاء عليها وزيادة قدرتها على الانتباه ، وذلك بعد أن أصبح الاتجاه الى اعتبار الآخرين مجرد موضوعات للمعرفة . وبعد الاطمئنان الى المحافظة على ذاتية موضوع الدراسة فى المحاولات الانسانية على هذا النحو ، روعيت كذلك حياة الانسان الوجدانية واهتمامه الفعال بالقيم باعتبار أنها تمثل أجزاء متكاملة من تجربة معيشة فى جوهرها . والتحول من هذه النظرة للانسان الى النظر اليه أول الأمر نظرة سطحية تحولت بعد هذا الى نظرة سلوكية جوفاء ، مع القضاء على التجربة المعيشة للحياة الوجدانية والنظر الى الاهتمام بالقيم على أنه لا يتمشى مع الأغراض المعرفية الدقيقة ، وبالتالي على أنه لا وجود له فى مجال المعرفة ، كل هذا قد أدى الى شعور الانسان بالاغتراب وسط كل ما كان يمثل الانسان فى جوهره . لكن لما كان من المتعذر تنحية الانسان تماما من وجوده الحقيقى فقد دفعوا به دفعا الى زوايا جانبية ، وضغط عليه ، ولويت ذراعه ، حتى لا يطلب لنفسه أى كيان معترف به فى الواقع العام . ومع ذلك ففى مجال الوجود الذاتى للانسان ظل الباب مفتوحا للاغتراب بالكيان الذاتى له بطريقة ما ، أيا كانت صفة السرية والالتواء وعدم الاقرار بهذا الاعتراف . أما بالنسبة الى الآخرين فقد نظر اليهم - بالرغم من أن هذا لم يكن ضروريا - على أنهم يمثلون فى الأغراض المعرفية مجرد أدوات معقدة . وقد تم هذا ومازال العمل مستمرا به باسم العلم ، الذى فهم بمعنى ضيق على أنه يعنى فقط العلم النموذجى وهو الفزياء وحدها ، وأيضا فهم على أنه يعنى أيضا المنهج العلمى الموحد الذى انحصر كذلك فى المنهج النموذجى المستخدم أولا فى العلوم الفزيائية .

وقد عبر سارتر ببلاغة عن النتائج الضارة التي نتجت عن تحويل الانسان الى مجرد موضوع في فكرته الشهيرة عن « النظرة » . لكن هذا النقد لم يحقق النتائج المرجوة تماما ، حتى ان التفكير الفلسفي حول طبيعة المعرفة العلمية طوال مايزيد على نصف قرن قد انتهى بالأخذ بتصوير للمعرفة وتبنى معيار للدلالة المعرفية حققا القضاء على ذاتية الانسان والنظر اليها على أنها وجود أسطوري وهمي . واذا ما نظر الى ذاتية الانسان على أنها وجود أسطوري وهمي فان المعرفة المتصلة بها تصبح ذات طبيعة عليية في أساسها ، شأنها في ذلك شأن كل المعارف التي تتصل بالأشياء . لكن لما كان صدق هذا النوع من المعرفة أو خطأه قائما فقط في نجاحه أو فشله في التعامل مع الأشخاص فان الناس يجدون أنفسهم يعاملون أو يعاملون في مثل هذا الاطار . لكن سواء نظر الى الشخص على أنه يعامل الآخرين أو على أنه موضوع للتعامل من جانب الآخرين فانه اما أن يكون مصدرا للاغتراب أو موضوعا له . وعلى هذا النحو يكون الشخص مشاركا في الحالة العامة للاغتراب التي يمسيها احباط لامفر منه من زاوية المعرفة التي أصبحت على يد فلاسفة العلم في هذه الأيام متفقة مع متطلبات العصر بصورة شائعة .

وليس من شك في أن اتجاه العلم الى أن ينظر بعين الاعتبار الى الوجود الممكن لذاتية الانسان اتجاه له مغزاه . فقد حدث هذا في نطاق ما أطلق عليه اسم نظرية « لعبة الآخر » . فمن المؤكد أن « الآخر » من هذه الزاوية ينظر اليه على أنه ذات ، لكن على أنه مجرد ذات تحاول أن تخدعني وتراوغني بكل الوسائل الممكنة . وعلينا أن نتذكر أن هذه النظرية نشأت في اطار سلوك المنافسة في حقل الاقتصاد حيث يحاول كل فرد أن يزيد من مكاسبه الى أقصى حد على حساب الآخرين . وقد عمت هذه النظرة في ميادين ومواقف أخرى ، لكن جوهر الافتراضات التي قامت عليها ظل هو هو . فقد أخذت هذه الافتراضات بالصورة التي قدمها هوبز للعالم ، وهي الصورة التي بدا فيها كل شخص على أنه عدو للشخص الآخر ، وتلاشى الاعتقاد المريح الذي قدمه آدم سميث وأتباعه ، وخلاصته أن هذه الحالة تؤدي في نهاية الأمر الى زيادة الخير الكلي . لكن اذا كان من الممكن ادخال الذاتية في الاطار المعرفي للعلم على هذا النحو فقط فان هذا سيؤدي بصعوبة الى تحسين الحالة بالقياس الى تأثير العلم على الانسان الحديث من ناحية اغترابه . والاختيار الوحيد الذي قدمه النموذج المعاصر في باب المعرفة الى الانسان الحديث هو ذلك الاختيار بين معاملته على أساس أنه موضوع أو على أساس أنه ذات يحاول أساسا أن يخدع الآخرين ويجني مكاسبه على حسابهم . وليس بمستغرب بعد هذا أن الانسان عندما نظر الى نفسه على أنه كائن معرفي - وديكارت هو الذي كان قد وضع أسس هذا التصور في مبدئه الشهير « أنا أفكر ، فانا اذن موجود » - قد شعر بالاغتراب من الآخرين .

وقد يكون من الممكن المحافظة على منظور الذاتية الجوهرية للآخرين في اطار

المعرفة اذا نظر الى العلم نفسه على انه مشروع تعاوني يسهم فيه اناس كثيرون ،
ويصحح عمل الواحد منهم اخطاء الآخرين التي تقوم على الحذف أو على الانتقام .
وعلى هذا النحو يسهم العلم فى البناء الكلى للمعرفة المنظورة . وتبدو وجهة النظر
هذه على استحياء الى حد ما فى كتابات « كارل بوبر » من ناحية ، وأيضا فى كتابات
أولئك الذين تبنا وسائل اجتماعية متعددة فى الاقتراب من مشكلة المعرفة . لكن
هذا من شأنه أن يؤدى الى الاهتمام بالجانب الفعال النشيط فى الانسان ، وهو الجانب
الذى يمثل مروقا بالنسبة لأولئك الذين ينظرون الى الانسان على أنه كائن انحصر
وجوده فى المعرفة فقط .

لكن انتقال بؤرة الاهتمام الى الانسان باعتباره كائنا نشيطا يثير مشكلة الاغتراب
على مستوى أكثر صعوبة من المستوى السابق ومختلف عنه . فالفعل الذى أقوم به
بغرض المعرفة شيء والفعل الذى أقوم به سعيا وراء أغراض أخرى شى آخر . وذلك
لأن التعاون فيما بين الذوات المختلفة فى المستوى الأول أكثر سهولة ويسرا من التعاون
الذى يتحقق فى المستوى الثانى . وليس ثمة ضرورة باطنية فى أن نفسر معرفة الذوات
الأخرى بقياسها على النموذج الذى نتبعه فى معرفة الموضوعات الفزيائية . إذ أن من
الممكن أن يكون الفعل الذى نقوم به فى التفاتنا الى غيرية الآخر تابعا لطراز فى معرفة
الآخر نسميه مثلا باسم « الاسقاط الشعورى » ، ومن الممكن أن نفسره بالالتجاء الى
تعبيرات يتضح منها وجود خطر ممكن يتهدد الأغراض التى أسعى اليها أو يتهددنى
أنا شخصا . والأسلوب الأول هو وحده الذى يمكن أن يؤدى الى تفادى الاغتراب ،
فى حين أن الثانى يزيد من امكانية وجوده فى أقصى درجات تحققه . ومن ناحية ثانية
فإن النظر الى معرفة الآخر على غرار معرفتنا بالموضوعات الفزيائية من شأنه أن يقطع
الطريق نهائيا أمام أية امكانية لقهر الاغتراب فى أية صورة من الصور .

ومحاولة التغلب على الاغتراب عن طريق الدخول فى علاقة ايجابية تتصل
بالشعور بوجود الآخر لاتعنى فقط وضع الآخر أمامى بل تعنى تقبل وجوده والاقرار به
وتقدير غيريته . ومغامرة الحب تقع فى نطاق غيرية الآخر . ويمكننا أن نلاحظ ذلك
فى الإعجاب الذى يكسو وجه المحب عند تأمله لمحجوبه . وربما يمكننا أن نلاحظ
ديالكتيك الاغتراب فى صورة ممتازة له عند التفاتنا الى عالم المحبين أو العاشقين ،
حيث تتهاوى آلاف الجدران الحاجزة بين الشخصيات ، ويعاد بناؤها من جديد فى
دقائق معدودات أو حتى فى ثوان . لكن حتى فى ميدان الحب يمكن للشخص أن يحاول
السيطرة على الآخر والتحكم فيه . وعلى هذا النحو يحاول التغلب على الاغتراب الذى
يفترض وجوده فى الموقف . ولكن هذا يؤدى - كما يعرف الناس جميعا - الى القضاء
على الأسس التى يقوم عليها الحب . وحتى فى الأحوال التى يبدو فيها أن هذا قد
حقق نجاحا فإن نجاحه لا يكون الا فى الظاهر فحسب . وبالإضافة الى هذا قد يحاول
المرء أن يتأمل محجوبه من الداخل من خلال المخيلة ، وبهذا يتفادى الوجود الواقعى

للآخر الذى نشعر به باعتباره المصدر الرئيسى للاغتراب فى الحب . ومن الجائز أن نفهم كثيرا من أشكال الحب الصوفى وتطوراته من تلك الزاوية . وهذه الزاوية تمثل كذلك الأساس فى هذا المحور الفكرى المشهور الذى عبر عنه منذ القدم فى قصة « تريستان » ، وأيضا فى تلك الفكرة الأخرى التى تقوم على القول بأن الحب يحيا ويزدهر من خلال الانفصال أو الهجر وحده .

وعلى هذا النحو يمكن أن يؤخذ الاغتراب على أنه يدخل فى تحديد موقف الانسان فى العالم . كما أن محاولة تفاديه تدخل فى هذا المجال نفسه . لكن الانسان يقوم بهذا بطريقة ايجابية أو سلبية . فالانتحار والقتل يعدان استجابات للاغتراب بالقدر الذى تعد به الثورة والتمرد استجابات له . وبالإضافة الى هذا لا يوجد طريق واحد ايجابى أو طريق واحد سلبى للاستجابة ، ولا يتحقق أى طريق منهما تحققا كاملا فى نقاء صاف . فالثقافات والأفراد تزدهر ايجابيا كلما حاولت أن تواجه مصير اغترابها ، لكنها أيضا ذات محاولات سلبية تستمر ظلالها متعقبة لمسارها . ولا أحد يعرف تلك الحقيقة خيرا من قلب الفرد نفسه ، فهو قد يخدع الآخرين لكنه لا يستطيع أن يخدع نفسه . وهذا أمر لا يخفى أيضا على العين الحساسة الفاحصة عند كل من يقوم بدراسة الثقافات والحضارات .

الكاتب : دياكريشنا

رئيس قسم الفلسفة بجامعة واجستان . تخرج فى جامعة دلهى . عضو لجنة تحرير مجلة ديوجين عامى ١٩٦٩ و ١٩٧٠ ومن مؤلفاته : طبيعة الفلسفة ، ومقالات وأبحاث عديدة فى الفلسفة ، وعلم الاجتماع ، والادب ، والاقتصاد.

الترجم : الدكتور يحيى هويدى

وكيل كلية الاداب بجامعة القاهرة ، ورئيس قسم الفلسفة بها . حاصل على الدكتوراه فى الفلسفة من جامعة باريس عام ١٩٥٥ . له مؤلفات عديدة منها : مقدمة فى الفلسفة العامة ، أضواء على الفلسفة العامة ، منطق البرهان ، محاضرات فى الفلسفة الاسلامية . تاريخ فلسفة الاسلام فى الشمال الافريقى . دراسات فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة . باركلى من سلسلة نوايغ الفكر الغربى لدار المعارف .

بقلم
أرنست ه. هاتون

ترجمة
د. عبد الحليم منتصر



المقال في كلمات

يتناول هذا المقال نقاطا ثلاثا : الاطار العلمى المتغير للتفسير العلمى فى الفيزياء ، والتماثل الحديث ، وكيف تساعدنا الطريقة العلمية الحديثة على تفهم العلوم الانسانية . ويتناول الكاتب الطريقة العلمية الجديدة من ناحية تحليلها الذى أصبح أكثر واقعية للظواهر الطبيعية ، مبينا أن الفيزياء فى تطورها مرت خلال أربع مراحل : الفيزياء الكلاسيكية ، ونظرية النسبية ، وميكانيكا الكم ، ثم فيزياء التماثل لما يسمى بالجسيمات الأولية . وفى رأى الكاتب أن الديناميكية العادية والسببية قد تقلصتا وحلت محلها فكرة التماثل الجديدة ، ففى استطاعتنا مثلا الحصول على قدر كبير من المعلومات عن الذرة اذا اخذنا فى اعتبارنا مستويات الطاقة . وقد نجح العلماء فى مناسبات عدة بالتنبؤ بجسيمات جديدة بتطبيق نظرية التماثل . والطبيعة على مستوى الجسيمات الأولية تبين تماثلا بسيطا ، ولا استثناء فى ذلك الا فى الجسيمات المستقلة التى

تطير عشوائيا في الفضاء • والتماثل يؤدي الى الثبوت ويسبغ حيوية وتكاملا على النظام الحي ، وهو في حاجة الى انشاء نظام به أعظم عدد من القيود • وحيث اننا نهلف الى مزيد من المعرفة فلا بد لنا من رصيد من معرفة سابقة ، لا أن نبدأ من جهل تام ، كما يجب أن لا تنصب معرفتنا على كمية المعلومات بل على قيمتها • ولكي نحصل على معلومات من الضروري أن يكون لدينا شك ، والشك عنصر أساسي من عناصر نظرية المعلومات • ولكي نقلل من عدم اليقين ، ونزيد في معلوماتنا عن ظاهرة طبيعية ، علينا أن نتبع قواعد ليست بالضرورة قواعد اختيارية • والخطوة الأولى في فهم منظم للصلة بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية هي أن نعلم أن الطريقة العلمية قد تغيرت حتى في الفيزياء • ان الفيزياء الكلاسيكية ترتبط بسببية مقدرة ، والنظرية النسبية بسببية محددة ، وميكانيكا الكم بسببية احصائية ، اما فيزياء التماثل فترتبط بالمعلومات • وفي فيزياء التماثل نتبع قواعد مقرررة او ننشئ قواعد جديدة ، وتنبئنا القواعد بما كان وما يكون ، وبذلك تقدم لنا الاسباب • وتفضل نظرية المعرفة الحديثة نظرية المعرفة التقليدية في كونها تتناول في مناهجها التفسيرية كلا من المعرفة والادراك ، وتنشئ نظرية للعلم أو لما وراء العلم أكثر مواءمة من نظرية المعرفة القديمة •

هناك ثلاثة اتجاهات أريد أن أناقشها هنا ، أولا أحب أن أشير الى الاطار المتغير للتفسير العلمي في الفيزيكا ، ولأتكلم باختصار ، فان نموذج الطبيعة الذي يقع وراء خلط الايضاح قد أصبح أكثر واقعية • فقد استبدل بالاتصالات السببية أو تدفق المعلومات الانسيابية البسيط للطاقة التي تصفها معادلة الحركة • والنقطة الثانية التي أريد ايضاحها هي التماثل الحديث في الفيزيكا بمصطلحات نظرية المعلومات • وأخيرا كيف أن هذه الفكرة الجديدة عن الطريقة العلمية يمكن أن تساعدنا في تفهم العلوم الانسانية ، حيوية كانت أو اجتماعية •

اولا :

يوجد على الأقل أربعة أطوار محددة يمكن تعريفها في نمو الفيزيكا • فهناك الفيزيكا الكلاسيكية ونظرية النسبية وميكانيكا الكم وأخيرا فيزيكا التماثل لما يسمى

بالجسيمات الأولية • وينبغي أن تكون آراؤنا وافية وعلى مستوى تشخيص الظواهر الموصوفة ، فمثلا الجسيمات المعزولة والمستديمة تحتاج الى السببية ، الفعل فى اتجاه واحد أو تدفق الطاقة ، لوصف العملية الوحيدة التى يمكن أن نجريها أى التحرك فى المكان والزمان • هذه هى الصورة الأساسية البسيطة لميكانيكا نيوتن أى المظهر الميكانيكى للعالم • وكل تفسير انما يعتمد على مدى امكان خلق نظام أو نموذج فى تجاربنا على الظواهر الطبيعية ، ذلك هو روح التجريب الفعال • يجب أن نكون قادرين على ايجاد مظاهر ثابتة للظواهر الدائمة التغير ، أو علينا أن نضع ثوابت معينة وننظر هل يمكن أو لا يمكن أن تقنعنا التجربة • ولذلك اخترعنا قوانين الحفظ أو البقاء ، فلدينا حفظ الطاقة وحفظ كمية التحرك • ذلك اذن أبسط ترتيب يمكن أن نقدمه على أقل مستوى من تنظيم الظواهر •

انه لا يكفي حتى لكل الفيزيكا الكلاسيكية • نريد مفهوم « المجال » ، أى أننا نريد مجموعة من الكميات تتميز لا بالطاقة فحسب ولكن أيضا بالترتيب والعلاقات بين مكونات المجموعة كما تعبر عنها المتغيرات أو البارامترات للمجموعة ككل • فالمجال الكهرومغنىطى • ومجال الجاذبية ، ما هما الا مثالان • ان هذا هو مجال نظرية النسبية، وعلينا أن نقرر فوراً مستوى تنظيم المجموعة ، لا طاقتها فحسب • فهذا المستوى يعبر عنه بالمحتوى الكامن للمعلومات ، أو التعليم الذى تحتويه المجموعة • ويصبح عدم التباين الذى هو أكثر من الثبوت البسيط لبعض الخواص التى لجسيم مفرد أو لمجموعة من الجسيمات مفهوما أساسيا • وعدم التباين بتطبيق تحول « لوزنر » لم يعد خاصية مفردة أو مشاهدة مباشرة • انه خاصية من المرتبة الثانية تعتمد على اجراء تحويلات رياضية وتتضمن بالضرورة المشاهد النسبى • ويمكن أن يعتبر المجال تخصيصا على مستوى أعلى اذا قورن بمجموعة الجسيمات غير المتفاعلة أو المتداخلة فيما بينها • وعندئذ توصف مستويات التخصص بأنها مستويات الحكم المنطقى • ان عدم التباينات عند التحولات انما يدل على أنها موجودات حقيقية أكثر منها مجرد خواص بسيطة • ان ما هو ثابت غير متباين يتمثل فى ارتباطات معينة بين الأحداث، لا الأحداث نفسها •

والمهم كذلك هو حقيقة أن المشاهد مطلوب ، وحقيقة أن المشاهد لا يتداخل فى الأحداث ، ولكنه يجب أن يترجم الأحداث الى اطار آخر يكون مرجعا لها ويمكنه أن يحكم بحسبها • وعلى ذلك فان عدم التباين فى الفترة الزمنية أو توافق كميات من المجالات وغيرها انما يكون عندما تكون قد استقرت •

على أن هذا التتابع يتداعى معه قيد خفيف على المعدل وعلى مدى تآثر الفعل المسبب • وبعد ، فان السببية ليست سلسلة تربط كل الأحداث ، انها ليست مصنعا هائلا لصب القوالب ، فهناك أحداث لايمكن ترابطها • انها حلقات فى الخط العالمى ،

وليست هادفة ، وبدلا من السلسلة نجد خيوطا قصيرة من السببية . انه نوع من نقص في المعرفة أو عدم اليقين والشك يغطي صورة العالم ، ثم ان الفعل المسبب لم يعد ميكانيكيا ، انها اشارة خفيفة ، هذه الاشارة لاتعني تدفق الطاقة فحسب ، انه تخصص وتوزيع ، لأن به عوامل محددة ، انها على درجة من النظام لأنها قادرة على التعديل . وعلى ذلك فاذا كان في حالة ضعيفة فان فكرة الترتيب في المجموعة مطلوبة على مستوى النظرية النسبية ، فان القيد على النسبية السببية انما يعزى الى كل من السرعة النهائية للضوء والى الحاجة الى وجود ملاحظ أو مراقب . ويستتبع ذلك أن تكون عملية القياس أكثر واقعية . وفي ميكانيكا نيوتن فان عملية القياس مثالية تماما . وقد استبعد التداخل الفيزيقي لأدوات القياس أو أهمل ، كما أن سرعة الفعل المسبب تؤخذ ببساطة على أنها لانهائية . ومفهوم أننا يجب أن نبقى داخل عالم محدود يقربنا من فكرة المعرفة أكثر من العلية كما هي الحال في وصف عمليات الطبيعة .

ان اشارة الضوء تصبح حامل الفعل في نظرية النسبية . انها تنقل رسالة ، انها تمثل كلا من الطاقة والترتيب ، وعلى ذلك نرى بوضوح نموذجا جديدا يربط الأحداث بعضها ببعض ، بدلا من السببية الميكانيكية البسيطة . انها اتصال بين المراقبين المشاهدين بدلا من تدفق الطاقة بين نقط « زمان - مكان » التي تهت هذا الربط .

وبمساعدة ميكانيكا الكم نصل الى الطور التالي . ان عملية القياس متضمنة الآن في الوضع الفيزيقي بدلا من أن تكون معلومة شكلا فقط كما في النظرية النسبية، ويغدو المشاهد مشاركا أساسيا في العملية الفيزيكية . وهذا يجعل الوصف التعليلي أكثر تحديدا . ويغدو التعليل احصائيا رغم أن مبدأ عدم اليقين يحدد بدقة الحدود التي تحدث بداخلها العمليات . وتبقى العشوائية داخل الحدود التي تصنعها كمية الفعل «ب» وبعيدا عن معرفتنا القليلة أو عدم تأكدنا من نتائج التجربة . فنحن نعرف تماما الآن الموقف الفعلي ما دمنا نستطيع أن نحدد تداخل الآلة وحدود خطأ المشاهد وليس لذلك شأن بأي تدخل شخصي أو موضوعي لصاحب التجربة كما يدعى دائما خطأ . انما المهم أن نلاحظ أن كلا من النظرية النسبية وميكانيكا الكم والنظريات الكلاسيكية ، سواء المجهرية أو العينية ، تدفعنا أن نقدم المشاهد أو المراقب كعامل أساسي في تقديم المعرفة . انه تفاعل أو تداخل أكثر منه فعلا من جانب واحد . وكذلك نرى أن فكرة الاتصال تحل ببطء محل فكرة السببية الآلية .

دعني أذكر باختصار أنه كانت هناك دائما بعض الصعوبات بشأن السببية حتى في الفيزيكا الكلاسيكية ، « فسوبرمان لابلان » و « ديمون ماكسويل » قد يساعداننا على أن نرى أنه لم يكن الممكن أن نستبعد العامل الانساني (المشاهد) من مسرح

الفصل • وقد كان العلم السحري الموسوعي مطلوباً لكي ننفذ برنامجاً عن المشاهد الفيزيقي غير المقيد أو الموضوعي • فإن الإنسان هو محور المعرفة ، ولا يمكن استبعاده كما حدث في فيزيقا القرن التاسع عشر •

وتبرز ميكانيكا الكم ظاهرة جديدة وهي التماثل ، ومبدأ « بولي » ونظريته عن دوران الإلكترون يقدمان خواص التماثل في المعاملات الموجبة لطاقة الذرة • ففي داخل الذرة يختص الإلكترون بأربعة أرقام كمية ، ولا نستطيع التحدث عن الحركة في الفضاء بالطريقة العادية • ان احتمالات الانتقال وحدها التي تعطيها الآلة هي ذات دلالة فيزيقية • وبعبارة أخرى فإن الديناميكا العادية والسببية قد تقلصت أو أهملت تماماً في الحقيقة ، وكان ذلك في صالح فكرة التماثل الجديدة • اننا نستطيع الحصول على قدر كبير من المعلومات عن الذرة اذا أخذنا في الاعتبار خواص التماثل للمعدلات الموجبة أي مستويات الطاقة • ومعادلة « شرودنجر » انما هي نوع من معادلات الحركة، ولكن أهميتها لم تعد تكمن في مظهرها الديناميكي • وقد اختفى ذلك الآن تقريباً اذا قورن بمعادلة نيوتن عن الحركة أو حتى بمعادلة ماكسويل • ما زلنا في حاجة الى « الها ملتي » لكي نقرر الطاقات الفعلية ، ولكن تركيب الذرة كنظام انما هو محدد تماماً بالتماثل •

فالديناميكا الحرارية وان تكن نتاج القرن التاسع عشر قد أعطت دائماً بديلاً لميكانيكا الجسيمات • وقد ظل ذلك غير ملاحظ زمناً طويلاً ، حتى من الوجهة التاريخية فإن الديناميكا الحرارية قد كانت نقطة البداية لنظرية الكم • وبدلاً من أن نرى العملية كتصادم الجسيمات في الزمان والمكان ، فإن الديناميكا الحرارية تصفها كأنها تتابع في التحولات من حالة الى أخرى في نظام مغلق • وفي الحال فإن الصورة الديناميكية للحركة تستبعد في صالح دائرة مطلقة للتحولات •

وكذلك نصل الى الطور الحالي لنظرية الجسيمات الأولية أي الى فيزيقا التماثل الصحيحة • ولندكر الآن أن فيزيقي الجسيمات لديه نوع واحد من التجارب يمكنه أن يجريه • انه يشتت شعاعاً من طاقة معينة أو من الجسيمات من شعاع آخر مماثل، ثم يعد الأرقام التي تطير بعيداً في اتجاه معين • وعلى ذلك فهو يحاول أن يحدد مداراً ومداراً مماثلاً الخ للنواتج النهائية المختلفة • فعملية التماثل هي في المثال الأول عملية تترك احتمالات التنقل في مثل هذا التصادم غير متباينة ، وليس ثمة تغيير يتوقع أن يحدث عندما ندير المعمل في الفضاء • أو أن عدم التباين بالنسبة لتحولات الدوران يتصل ببقاء كمية التحرك الزاوي • ونحن نتناول عمليات التماثل لأن مثل هذه العمليات هي المرتبطة بقوانين الحفظ أو البقاء ، ويمكن أن نعطى أرقاماً كمية • وبدون بقاء كمية التحرك الزاوي يكون من المستحيل أن نكون من تجارب التشتت

مدارا واحدا لكل جسيم . وعلى ذلك فإن كل عملية تماثل تعطينا عدم تباين يكون كذلك مصحوبا بحفظ الخاصية . ويمكن اختبار فروضنا الخاصة بالتماثل بالتجربة .

وعلى ذلك فانه يبدو منطقيا ان نقول ان التماثل يمثل مستوى منطقيا أعلى من عدم التباين . فالثبوت وعدم التباين وعملية التماثل مستويات ثلاثة متتابعة في مملكة الوصف ، وتصبح مكونات أحد المستويات موضوعات العمليات في المستوى التالى ، وقد أعطى تعليقات مشابهة كل من « فو » و « فيجنر » . وإذا فهمت عن « فيجنر » فهما صحيحا فانه يفرق بين أسس عدم التماثل الديناميكية والهندسية . اذ يبدو أن هذين يمثلان مستويات منطقية مختلفة ، فان عدم التماثل الهندسى وان كان يكون هيكلا تركيبيا لقوانين الطبيعة قد صيغ على أساس الأحداث نفسها . وعلى ذلك فان عدم التباين فى زمن الازاحة هو الذى يربط بين الأحداث عندما تعتمد هذه فقط على فترات زمنية لا على الوقت بالضبط الذى يقع فيه الحادث الاول . وكذلك يصاغ عدم التباين الديناميكي على أساس القوانين الطبيعية على أساس وجود نماذج نوعية من التفاعل . فكل تفاعل يتضمن مجموعة عدم تباين ديناميكية أى مجموعة القياس للتفاعلات الكهرومغناطية . وبدون الدخول فى تفاصيل أكثر فمن المؤكد أن عمليات التماثل للجسيمات الأولية التى ليس بينها عدم تباين ديناميكي تمثل مستوى منطقيا عاليا . فالتماثل لايعنى الجسيمات نفسها ، كما أنه ليس لتحويل مفرد وانما ينتمى الى مجموعة تحويلات .

ويمكننا ان نلاحظ ذلك أيضا من حقيقة أنه فى نظرية الجسيمات الأولية تحتل التماثلات محلا قويا جدا ، كما حلت محل الديناميكية . وفى اطار نظرية النسبية الخاصة فمن المؤكد أن معادلات الحركة أو معادلات مكسويل انما هى جزء ضرورى للموصف ، وحتى فى النظرية العامة فانها مطلوبة أيضا مع أن الديناميكا والهندسة قد اتحدتا .

وباختفاء الديناميكا ومعادلات الحركة فان السببية (بالمعنى العادى للكلمة) قد اختفت كذلك . وربما لم يكن ذلك مثيرا للعجب اذا تذكرنا الاصل التاريخى لفكرة السببية ، فقد نشأت مع فكرة الذرية أى مع فكرة الجسيمات البسيطة التى لا تفنى ولا تتحول ، هى المكونات النهائية للطبيعة التى يتفاعل بعضها مع البعض طبقا لقانون السببية . وهى الصلة الأساسية بين السبب والآخر . دعنى أذكرك هنا كمرجع للمستقبل بأن الكلمة اليونانية الأصلية للسبب هى *Airia* أو مشار السدم ، وأن ضرورة الصلة تعكس القانون الطبيعى للانتقام كما طبقه الايرينيس ، فان القانون غير الشخصى عن السببية الهادفة قد نشأ من تجارب شخصية جدا وموضوعية . وقد تركت هذه النشأة آثارها حتى على الفيزيكا الحديثة ، أى المناقشات غير المثمرة حول الحتمية .

وقد وجد فيزيقي التماثل نحو مئة جسيم اختصرت الى عشر مجموعات متضاعفة عن طريق تطبيق فكرة التجميع س . ب . ت . التي تتلخص في أن شحنة الاقتران والتماثل ومعكوس الزمن هي التماثلات الأساسية . وينبغي أن يكون واضحا مع ذلك أن التماثلات ليست صفات لجسيمات فعلية أو أصداء . فشحنة الاقتران مثلا تعني بعدم التباين لتفاعل قوى بالنسبة لشحنة كهربائية . ويعبر عن ذلك بتماثل مجموعة الدورات في مكان دوران النظائر ، وهو بالطبع ليس مكانا عاديا . ان عدم تباين الانعكاس في مرآة يعطينا بقاء رقم كمى جديد للثنائية . ومرة أخرى ليست هذه هي الجسيمات الفعلية (أو صداها) التي يمكن أن توجد في مكان عادى . فان وجود جزيء يمينى أو يسارى كما فى كيمياء السكريات لا يؤكد بقاء أو فقد الثنائية . انه دائما بالنسبة لعملية تجرى فى حيز رمزى محددة صفات التماثل . .

ان المستوى الأعلى للوصف فى فيزيقا التماثل لايساوى فحسب مستوى أكثر تعقدا لتنظيم الظواهر ، ولكنه أكثر انعزالا نظريا بمعنى أنه أكثر بعدا من التجريب الفعلى . وهناك خطوات وسطية للربط بين عملية مجموعة التماثل والمشاهدة .

ومن الأهمية بمكان أن نرى أن الحفظ أو البقاء وعدم التباين والتماثل يرتبط بعضها ببعض ، فعدم التباين بالنسبة للزمن يسمح لنا أن ننتقص من بقاء الطاقة . وعدم التباين بالنسبة للمكان أى بالنسبة لمجموعة الدورات يؤدي الى بقاء كمية التحرك الزاوى أو الدر . . . الخ .

ونستطيع أن نرتب الباريونات (الجسيمات الثقيلة) للدر العادى $J = \frac{1}{2}$ والثنائية الموجبة فى اوكتت (الكترونات) مجموعة من ثمانية مكونة من مجموعة نماثل موحدة (سى ٣) وسيكون هذا تفسيراً مناسباً .

لدينا ثمانية أرقام كمية أى ثلاثة مكونات للدر النظرى ، وثلاثة مكونات لفوق الشحنة ، واثنتان جديدان للدر يسميان U, V أما فوق الشحنة Y فانها متعلقة ببارمترات أخرى أى أن $S + B = Y$ (الغريب + رقم باريون) ، فالمكون الثالث للدر النظرى $I_3 = Q - Y/2$ (الشحنة - $\frac{1}{2}$ فوق الشحنة) ، والنتيجة النهائية أنه يكون لدينا مخطط مسدس ثمانى الطيات لما نعتبره كميات فيزيقية مثل النيوترون والبروتون وسجما ولامدا وجسيمات 1×0 ولجسيمات در $2/3$ احتيج الى ديكبلت (مجموعة من عشرة الكترونات) والى جسم مفقود من قبل U كان قد تدبى به ووجد .

ونجاح تناول مجموعة التماثل فى التنبؤ بجسيم جديد (أو صداها) كان عظيما جدا . وكان النجاح أعظم عندما كانت التماثلات تسقط صدفة . وكان الانفجار عندما

بين « يانج » و « لي » و « دو » أن تارجح الثنائية في بيتا يفنى . ومتدئذ فان واحدا أو آخر من التماثلات قد تصدع في وضع معين ولنوع معين من التفاعل النووي . ويمكن تلخيص ذلك بالتحدث عن السبعة الاحتمالات للتحويل وهي CPT ، و P, C, T, CP, CT, PT فكل هذه التماثلات تبدو غير واقية ، فيما عدا عملية CPT وقد نشأ حديثا اقتراح أن عملية T (عكس الزمن) قد لاتطاع ، لأن تماثل CP يفشل في تحطيم ميزونات K : فاذا تبين أن عملية CPT يمكن أن تفشل فانه ينبغي أن تفشل كذلك عملية T وذلك لكي تبقى عملية CPT ثابتة . فهذا التماثل العام مطلوب لتحقيق فروض النظرية النسبية الخاصة .

فالتبيعة على مستوى الجسيمات الأولية تبين تماثلا بسيطا . انها الصفة التقريبية للتماثلات الفيزيائية التي تفاجئنا كثيرا وتعطينا أمثل المعلومات .

وقد يكون من المناسب هنا أن نبدي بعض الملاحظات العامة عن التماثل حيث يمكن تطبيق التماثل لنظام واحد ، أى أن أجزاء من نظام أشكال هندسية أو علاقات ديناميكية تتكرر أو يشابه بعضها بعضا . فهناك استثناء واحد هو نظام الجسيمات المستقلة التي تطير عشوائيا في الفضاء ، وبعبارة أخرى اذا لم يكن هناك علاقة مهما تكن بين مكونات النظام .

هذه العلائق داخل النظام هي التي تقرر صفة التماثل . فالنظام يكون بين وحدات مثل خلية البلورة المفردة التي تتكرر وتكون النموذج أو الطراز . فالذرية بدون التماثل مستحيلة . فالتماثل يميز النظام كمجموع . انه دليل التماسك والثبات .

الأنظمة الحية فيها تماثل : وهذا يدل على أن التماثل يؤدي الى الثبوت ويسبغ الحيوية على النظام الحي ويعطيه تكاملا . فاذا نظرنا للتطور نرى هذه العملية في النمو والتباين ، زيادة في الحجم وزيادة في التخصص الوظيفي . والعملية الأخيرة تجعل من الضروري أن نفرق أولا - الى حد ما - وكذلك نوقف النمو مؤقتا على الأقل حتى يمكن خلق مستوى جديد من التمييز ، فالمستوى العلوى من التماثل يقابل مستويات عليا من التكامل (والتمايز) . فالتماثل الصغير مطلوب لأي عملية لتستمر ، حتى ان قليلا من عدم الثبات يمكن أن يوجد . أما التماثل الكامل فانه سستاتيكي أو ثابت . ومعنى القدر القليل من التماثل الذي نجده في الفيزيكا وفي كل مكان واضح فيما اعتقد . انه يسمح بالثبوت وبالعمليات ان تنشأ وإن تتتابع حركيا حقيقة كما نريد .

ثانيا :

وقد اجريت تجربة لاعداد المعلومات • ففي تجربة تشتت اعد مصدر للجسيمات في حالات كتلة محدودة وكمية تحرك ودر وشحنة ، وسجل الكشف هذه المقادير ثانية بعد أن حدث التفاعل • ومن الضروري اعداد مصدر المعلومات بحيث يكون نظاما على درجة عالية من الترتيب ، والا فان الاشارات التي نستقبلها من المصدر لا يمكن تمييزها من الضوضاء ، وهذا يكون أكثر ضرورة عندما تكون الظواهر موضوع الدراسة أقل مستوى أو أكبر من الحجم الذي يسمح بالمشاهدة المباشرة أى في المجال المجهرى • فكل البحوث العلمية ماهى الا منافسة فى ابتكار أعلى ما يمكن من الترتيب والتنظيم قبل البدء بالعمل مع ترك الفرصة لمزيد من المفاجآت نتيجة لذلك • وعلى ذلك يجب أن نضع فى التجربة كثيرا من المعلومات لكى نستخلص منها معلومات جديدة • أو اذا أردنا وضع المسألة باصطلاحات فنية نقول ان المصدر يكون ذا تركيب داخلى، حتى ان الرسالة المنقولة خلاله تكون ذات درجة كافية من الثقة • فان رسالة موثوقا بها تماما تكون مؤكدة ولكنها لا تحتوى على معلومات • أما الرسالة النادرة تماما فانها تلك التى تحتوى على معلومات أكثر (كافية) من اى رسالة أخرى ، ولكنها لا يمكن تمييزها من الضوضاء • وعلى ذلك فان جهودنا توجه نحو مصدر أى نظام من الجسيمات الذى يعطى بديلا قابلا للعمل •

لنأخذ الحركة المدارية طبقا لميكانيكا الاجرام السماوية كمثال • اننا نختار فى وصفها متغيرات الزوايا التى تصبح بارامترات يمكن ابعادها من المعادلة حيث انها تقابل العزوم الثابتة فى الحركة • فلدينا مصدر يكون ناتجه بعض مشاهدات أحسن اجراؤها واختيارها تعطى قيما للمتغيرات يمكن استغلالها ، فاذا كانت هذه المتغيرات عشوائية تماما فان المصدر سينتج ضوضاء غير مقروعة • وحيث انها تربط بين مقادير متتابعة من المتغيرات فيكون لدينا درجة من الثقة ، ونستطيع أن نعوض القيم المفقودة أو نستقطبها فيما وراء المشاهدات ، وعلى ذلك نستطيع أن نحول قانون الرموز الى رسالة ، ويمكننا أن نضع رموزا لتتابع معين فى المصدر يكون أبسطها بطبيعة الحال الثوابت •

ويتوقف التقنين على قرارنا • فنحن نريد أن نبتدع أقصى ما يمكن من سرعة فى نقل المعلومات بأقل ما يمكن من الأخطاء • ولكن علينا أن نضع قانون الشفرة طبقا للتركيب الاحصائى للمصدر ، وعلى ذلك ففي الحركة الكوكبية نختار نظاما مشابهها بحيث تكون كمية التحرك الزاوى ثابتة • ثم نسجل المشاهدات برموز ثوابت نستطيع أن نطلقها عليها ، فبدون اطلاق قوانين الحفظ أو البقاء على الظواهر الميكانيكية مثلا لا نكون قادرين على وصفها أو التنبؤ بها • فلن يكون لدينا ترتيب كاف لهذا الغرض ، فنحن نحضر مصدر المعلومات ، حتى ان هذه الثوابت يمكن اطلاقها ، والاشارات يمكن انبعائها حتى يمكن تقنينها فى صورة رسالة متماسكة •

وان ثبوت خواص معينة لجسيمات مستقلة تميز أبسط مصدر فيزيقي للمعلومات . ان النظام ليس عالي التخصص ، وما تزال هناك نسبة كبيرة من الحركة العشوائية بالضغط الواقعة عليها . فمن وجهة نظرنا يمكن اعتبار نظام ميكانيكي خالص كأنه يمثل أدنى مستوى من التخصص ، فعدم التباين اذن يدفع الى تحديدات أكثر ، وعلى ذلك يزيد في درجة الثقة ، وعلينا أن نقول ان درجة أعلى من الثقة تؤدي الى مستوى أعلى من المعلومات مما يفرضه الثبوت . انها رسالة محمولة على أجرى ، لأن عدم التباين يحتوى على الثبوت متضمنا فيه . وأخيرا فان التماثل قد يبدو أنه يمثل أعلى مستوى يتضمن عدم التباين فيه . يحتاج التماثل الى انشاء نظام به أعظم عدد من القيود ، انه ينبغي أن يمثل مستوى أقوى تخصصا أو أعظم درجة من الترتيب أو يدل على أقصى درجة من الثقة . فهناك اذن رسالة مركبة يمكن نقلها ذاتيا وفي وقت واحد . وهذا يعكس طريقة بناء النظرية العلمية التي نستخدمها ، الاطلاق والتعميم . ان مستوى جديدا من الاطلاق في أفكارنا يسمح بتكبير معدل التعليم ، أى أن ميانكا النسبية تتضمن ميكانيكا نيوتن ، وعلى ذلك نبتدع درجة أعظم من التسكامل في معارفنا .

وانما يعبر عن الثقة بالضغط التي تقع على حرية الاختيار في نقل الإشارة من المصدر . وينبغي أن تكون الرسالة ممتعة ، وهذا يتضمن أننا ينبغي أن نعرف مقدما أنها ينبغي أن تحوى معلومات ، وكيف ننسقها . واذا لم يكن هناك تركيب أو ترتيب داخلي في الرسالة فانه يتدفق منها سيل كبير جدا من المعلومات ، وكل ما تفعله المشاهدة هو استبعاد الحساسيات في صالح الحصول على أفكار قليلة منسقة . ونختار دليلا يتمشى مع نظرية ما يصاغ على ضوئه فرض معين ، والا فلن يكون أحدهما مطابقا للآخر . ونحن نعرف هذه الطرز المنسقة مسبقا أى من تجارب سابقة ، وبالمقارنة بمعارفنا السابقة التي تضاد الفكرة الجديدة نصحيحها ونحسنها . وبسبب معارفنا السابقة وثقتنا المطلقة نستطيع أن نتنبأ وأن نستقطب .

انه يوجد دائما رصيد من معرفة مسبقة كما كان أرسطو يلاحظ دائما ، ونحن نبني فوقها .^{١٠} اننا نطلب زيادة في المعرفة ، ولا نبدأ من جهل تام . ان الهدف مزيد من الفهم أكثر منه مجرد فهم . وعلى ذلك فليست كمية المعلومات هي التي تهمننا بل قيمتها . وان قيمة الرسالة لتكمن في مدى انحرافها عما كان معلوما من قبل . وسيكون أعظم حيود نحصل عليه اذا أخذنا كنموذج مثالي أعظم رسالة منسقة موثوق بها تماما . وهذا هو الحيود عن التماثل الذي نجده في فيزيقا هذه الأيام .

وان كمية المعلومات (الكامنة) انما هي مقياس لمقدار المفاجأة في محتواها . ان قيمة المعلومات بالمعنى المستعمل هنا انما هي مقياس للمفاجأة بالنسبة لمثال عياري .

الثقة هي : $r = 1 - h / H$

حيث هـ هي الكمية الفعلية ، و هـ م : أقصى معلومات ممكنة ، عندما تكون كل الرموز متساوية الاحتمال .

وعلى ذلك تكون القيمة

$$\Delta = R - H = 1 - H / H - M = 1 - H .$$

وهذا يعنى ببساطة المعلومات المكتملة في المثة

والمعلومات هي أيضا مقياس لدرجة ترتيب النظام أو درجة التعقيد أو التركيب، وعلى ذلك فإن المرتبة العالية من تعقيد تماثل مجاميع العمليات يسمح لنا بالقول ان أى بعد عن الثقة يكون أكثر قدرا على هذا المستوى منه على مستوى أخفض . وإذا كان علينا أن نجد مثلا يبدو كأنه هزة للحفظ أو البقاء في نظام ميكانيكى بسيط نستطيع دائما أن نعيد تركيب المكونات لكي نحفظ البقاء . انها عملية مسك دفاتر بسيطة ، لدينا الحرية الكافية لتغلب على أى نقص في الحفظ أو البقاء . وسيكون ذلك اصعب على مستوى عدم التباين ، حيث انها تتضمن بارمترات وعلاقات أكثر . وفضلا عن ذلك فإن الثوابت على المستوى المنخفض تتأثر بذلك . وإذا كان عدم التباين تحت تحولات « لورنتز » لا يكون ناجحا بالنسبة لبعض الحركات فان قياسات المكان والزمان لا يمكن أن تكون عامة ولا يمكن دائما بقاء أو حفظ الطاقة . وعلى المستوى العالى للتماثل فان الاضطراب مهما يكن صغيرا سيكون له أعظم الأثر . والحق أن اضطراب خطط التماثل سيؤدي الى كشف نماذج جديدة من التفاعل والتداخل . وكلما كانت الوحدات مطلقة أى بعيدة عن التجربة كان التوزيع معقدا ودرجة الترتيب عالية ، وكلما كنا فى حاجة الى مزيد من الثقة كان من السهل التغلب على الضوضاء عندما تكون الوحدات الكمية مشاهدة مباشرة ، وتحتاج الى درجة عالية من الثقة لأن قدرا كبيرا من المعلومات قد غدى النظام ليعمل فى بنائه على هذا المستوى العالى . ونحن بحاجة الى مستويات أوفى من التنسيق لكي نبني النظام على مستوى أعلى ، ويكون هناك اتصالات وروابط يجب أن توجد قبل أن نصل الى مستويات أعلى . ان مستويات التكامل بالجهاز العصبى التى وضعها « شيرنجتن » توضح هذه الطريقة . ويبدو أن التماثل خاصية عالمية لكل الأجهزة العالية التخصص . وأن الحيود أو الانحراف عن التماثل هو الذى ينقل معلومات جديدة .

وهذا حقيقى حتى ولو كان التماثل يختص بوحدة متكاملة كالذرات فى بلورة . فالبلورة تمثل مصدرا عظيما للمعلومات ، فنحن نريد أن نعرف فقط الخلية المفردة لكي نعرف كل شئ عنها . فمن السهل أن ننمى بلورة من المصهور حيث نريد القليل جدا من المعلومات أو التعليمات الكافية ، أى نواة صغيرة من مادة جامدة لنفعل ذلك . والمهم هو عدم التماثلات ، أى العيوب الشبكية فى البلورة . لأنها تقرر الى حد كبير الخصائص الفعلية للبلورة ، ولمثل هذا التنظيم أو المجموعة ذات المستوى المنخفض

يجب أن يكون الانحراف كبيرا ليتبدى أثره ، أما في نظام عالي المستوى فيكون الانحراف البسيط قويا .

فالنظم ذات المستوى الأدنى تحتاج الى ظروف أقل مرونة لتعطي معلومات أمثل . ويمكن ملاحظة ذلك بمقارنة تماثل مجموعة في الجدول الدوري للعناصر . . فبمساعدة س ي (٣) أمكن التنبؤ بجسيم أولي جديد (أو صدى) . وبمساعدة الجدول الدوري أمكن التنبؤ بعناصر جديدة .

وقد قدم كل منهما خطة للتصنيف وان يكن على مستويات مختلفة جدا . فالجدول الدوري يتطلب علاقات ضعيفة من التماثل (بالنسبة لبعض الخواص) لكي يتحقق . وتكون الشواذ والتباينات قد تهيأت دون هز النظام الدوري . وخطة المجاميع مؤسسة على العلاقة التماثلية الوثيقة ، وبها انحرافات بسيطة جدا في التنبؤ مثل الكتلة ويمكن قبولها أو احتمالها . وإذا اعتبرنا نظاما أكبر أو أصلب من التصنيف - كما في التطور - فسنرى أنها تسمح باحتمالات واسعة جدا دون أن تصبح عديمة الفائدة .

ولكي تكون لديك معلومات فمن الضروري أن يكون هناك شك ، ويتضمن الشك بالضرورة مشاهدا أو مجربا كي يقومها . ولكي يتخذ قرارا هل يقبل النتيجة أو يرفضها . وهذا بالطبع خارج عن الخطة السببية التي يمكن أن نرمز لها على النحو الآتي :

$$(x) \text{ cause } (y) = df (x,y) (fx - gy)$$

ويبقى الخطأ وعدم اليقين خارجا عن الخطة ، ويمكن تقويمهما منفصلين . وفي نظرية المعلومات ، فإن الشك أو عدم اليقين في صميم أصولها . ويمكن الرمز لها بمساعدة ميكانيكا الكم المبنية على عدم اليقين .

وباستعمال فكرة « دريك » يمكن أن نكتب

$$X \text{ Info } (y) = df (x,x/c/u) (v/d/y)$$

والشروط التي تطبع عمليات التقنين C والنقل T وإعادة التقنين D يجب أن تكون مشابهة لنظائرها التي تطبع عمليات ميكانيكا الكم التي نظرا لعدم حسابيتها فإنها تدل على ما تتضمنه أساسا من عدم التأكد من عملية استقبال Y عندما ترسل X

وانه لمن الممتع أن نعيد الكتابة والحساب بالتفصيل للنقط الأساسية المنطقية في نظرية المعلومات في ضوء فكرة دريك ، وهذه مسألة فنية جدا لا يمكن محاولة عرضها هنا . ولكن هناك نقطة أساسية يجب جلاؤها . فإن التقنين وإعادة التقنين يستلزمان بالضرورة مشاهدا أو مجربا للتجربة . فاستقبال رسالة مسألة قرار .

ونستطيع استخلاص المعلومات من رسالة فقط باتباع قاعدة • فلم يعد ما يسمى بقانون عام غير شخصي. يربط الاحداث بالضرورة مهيتا اطار الشرح العلمى • وبدلا من ذلك توجد قواعد تتبعها اذا اردنا أن نقلل من عدم اليقين ونزيد فى المعلومات ونشرح ظاهرة طبيعية • والقواعد ليست بطبيعة الحال اختيارية ، وان كان يجب أن نختارها نحن وتكون مطابقة للمشاهدة والرأى المشترك • وواجب العالم أن يزيد معارفنا ، وانه ليفعل ذلك يفرض خطة معينة لدراسة الظواهر ، وخلق ترتيب معين ، ثم استخلاص المعلومات منه ، والقواعد ليست مرجعية بالمعنى الذى تعالج به الرسائل دائما وليست وحدات مستقلة • ان الصياغة النظرية العلمية مسألة اتصالات •

ثالثا :

ان نموذج التفسير الذى تتطلبه فيزيقا التماثل هو الآتى • فالعلم نشاط وفاعلية ، وليس مجموعة من العبارات ، وهذا يتضمن حاجتنا الى الاختيار والى قرار • فالثبوت وعدم التباين والتماثل عبارة عن عمليات • ونحن نتبع قواعد ولا نستكشف أو ننشئ وحدات • والخطوة الأولى فى الفهم المنظم أى فى فهم الصلة بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية ، والمسألة العاجلة اليوم ، أن نعلم أن الطريقة العلمية قد تغيرت حتى فى الفيزياء •

وان الطريقة لتستخلص من النظريات الفعلية والخبرة الفيزيقية ، انها تتضمن تحليل نشاطاتنا ، حتى انه فى أى وقت معين نتقبل ما يمكن ان يعتبر مقبولا • وعلى ذلك فالفيزياء الكلاسيكية ترتبط بالسببية المقررة ، والنظرية النسبية بسببية محددة ، وميكانيكا الكم بالسببية الاحصائية ، وفيزياء التماثل بالمعلومات • وان نموذج العملية الطبيعية المتضمنة فى النظريات المتعاقبة قد تغيرت ، وكذلك الأجهزة التى تجرى التجارب عليها أو بها من مستوى أدنى من التنظيم يتميز بالثبوت ، الى عدم التباين ، الى مستوى التماثل ، وبالمثل بدلا من التدفق البسيط للطاقة أو السببية يوجد تدفق فى المعلومات ، طاقة وترتيب ، انه بعد جديد ، الترتيب والتنظيم يجب استعمالهما فى تفسيراتنا وشروحنا ، وهو أمر كان مهملا حتى الآن ، وتحتاج المعلومات من العالم فضلا عن ذلك أن يشارك فى العملية ، وبذلك تزداد المعرفة

وقد كان أول رأى لنا عن المعرفة العلمية ما قدمه لنا الفلاسفة قبل سقراط على أساس الذرية والسببية ، فقد كانوا يبحثون عن الوحدات التى لاتفنى والقوى التى بينها ، الدائمة الى الأبد ، وان كانت مختلفة ، والمعدة للكشف ، كذهب كامن فى الأرض • انه لاتجاء طبيعى جدا وان كان يمنعنا من فهم العلم اليوم • فنحن نتجه الى أن نعود الى الوراء الى التفكير منذ كنا أطفالا نشأنا من تلامس ، من لمسة احساس بدفع اشياء خارجية حولنا • ان هذا يعطينا أول خبرة عن السببية ويحقق التمييز بين ما نشعر بأنه فى الداخل وذلك الذى فى خارج جلدنا ، مما نعدده أساس الحقيقة •

انها لغة الحياة العادية التي تتضمن هذا الاتجاه . وكذلك ننشئ هذا التسلسل لتكون له هذه القوالب النهائية من الحقيقة كالذرات والقوى ، ونجعلها تتحرك ، ولو أن الجسيمات الأولية هذه الأيام لم تعد فيما يبدو ملائمة لهذا الغرض . ومن هذه الخبرة الباكورة تنشأ فكرة الطبيعة الالهة الأم التي نستكشفها والتي يستدل على تفاعلها وتداخلها بالنسبة لجهودنا بالسببية .

وعلى هذا الأساس أنمينا ببطء فكرتنا عن القانون الطبيعي اليوم ، كما تمثلها العبارة العالمية عن التطبيق المادي في وصف الآلية السببية . فالسبب ليس أكثر من مجموعة من الظروف المسبقة (أتاحت لها ظروف محيطية ملائمة) . ويأتي التفسير باستخلاص منطقي لعبارة معينة - الغرض - من القانون العام ، ثم إيجاد الشاهد أو الدليل الذي يؤيده . وبنوعية أكثر لدينا تعبير رياضي نريد أن نجعله يتواءم مع بيانات رقمية . فاذا عللنا القانون بهذه الطريقة فعلى أن نعترف بأنه مضاد للحقيقة الشرطية . فليس ثمة مجموعة بيانات يمكنها أن تحقق فروضنا ونظرياتنا . نستطيع أن نفعل ذلك بفرض عالم مثالي ، نموذج يمكن التطبيق عليه ، وحتى عندئذ علينا أن نتجنب مشكلات الاثبات . الخ . وعلى أحسن حال فإن لدينا صورة مفرغة - $(F \times 9 \times) (X)$ - يمكن أن تستعمل ، كما قيل ، رخصة سابقة . نستطيع أن نقرر ما يسمى بالاتجاه الموضوعي فقط على حساب مثالية عظيمة ضخمة .

وقد أهملت الفيزيكا الحديثة هذه المثالية ، حيث أهمل التجريب الفعلي ، وتداخل الظواهر والأجهزة . وينبغي أن نتخذ كأساس تدفق المعلومات من مصدر معد مقنن ، ينقله ويفك رموزه العالم ، وعلى ذلك تصبح القوانين قواعد على أساسها نجرى تجاربنا ، وتستغل المعرفة السابقة لاعطاء الترتيب والتنظيم لمصدر المعلومات . أما المحتوى (الكامن) للمعلومات في ظاهرة طبيعية ، فيمكن عندئذ استخلاصه . وتولد معلومات جديدة من خلال تداخل الظاهرة والمجرى عندما يفك العالم شفرة الرسالة ويجد هل تغير الترتيب الأصلي وكيف تغير . ويؤدي هذا إلى كشف علامات جديدة وتراكيب جديدة ، وقوى جديدة ، الخ . وفي أبسط الحالات نستكشف كوكبا جديدا من خلال ملاحظة انحراف المدار لكوكب معروف قد حسب طبقا لنظرية الجذب .

ليست الطبيعة هي الساعة التي اقترحتها ميكانيكا نيوتن أو مكنة العالم التي جعلنا قرن التصنيع التاسع عشر نصدقها أو نؤمن بها ، وبعد كل ذلك فنحن الآن في منتصف الثورة الصناعية الثانية ، وعلى ذلك يبدو معقولا أن نغير آراءنا قليلا . فليست هناك حقيقة مطلقة توجد مستقلة عن أنفسنا لاتلمسها الأيدي البشرية أو غير ملموسة ، أو نوع من التشابه الرتيب . ان هذه الموضوعية المزيفة قد تعرت وتقصت بالرفض العادل للتشكل الانساني في الفيزيكا الذي ينشأ طبيعيا من أصول آرائنا من الخبرات الباكورة . ان خداع العالمية وضرورة قانون الطبيعة ينشأ من

خلال الشكل المنطقي ومثالية الخلفية الآلية . ولكن الأطوار التي مرت بها الفيزيكا قد أوضحت أن هذا الرفض قد ذهب بعيدا جدا ، وأننا نحتاج الآن لأن نعيد تعليل البناء العلمى والطرق العلمية .

وعلى ذلك فنحن نحتاج الى قواعد لامرجعية أكثر من قوانين سببية لشرح ما يجرى فى مختبر فيزيكا حديث ، انه لم يعد موضوع ايجاد كميات من هذا النوع أو ذلك وتقرير المسارات التي تتخذها انما هى مسألة نظام له ترتيب وتنظيم . لم يعد تاريخ نشأة ، لم يعد متحف حيوانات محنطة على العالم أن يصنفها وعليه أن يقرر أهى تتبع نوعا حقيقيا أم لا . يجب أن نتبع الطريق الذى نتبعه فى الرياضة لنولد الأرقام مثلا باتباع طريقة كانتور القطرية ، ونوقف المتنازع بين الشكلية الظاهرية والعقلانية الحقيقية عن نوع الموجودات والأرقام . وقد يعبر عن القواعد بعبارات عالمية ، كالقانون السببي ، ولكن فائدتها مختلفة . انها تمثل مخططا لتوليد المعلومات ، وتدل العالمية على امكان استعمال القاعدة بلا حدود .

ونستطيع أن نرى هنا كيف أن العلوم الانسانية والطبيعية يمكن أن تقتارب . ان قوة نظرية المعلومات هى أنها تسمح لنا بأن نستبعد خطة السببية والموجودات الخرافية وأن نستبدل بها نموذجاً يتميز بالترتيب والطاقة ويشمل الانسان كجزء من العملية . وبذلك يكون فى استطاعتنا تعليل الظواهر على أساس المعنى طبقاً لأهمية المرسل أو المستقبل أو هما معا . ان خطة السببية مبنية على ديناميكية الجسيمات وعلى الحركة فى الزمان والمكان . والقانون العام انما هو معادلة للحركة تستخرج لنا بالتنبؤ للوضع التالى لجسيم نتيجة لمعرفتنا بالوضع السابق ، وهذا لايكفى لشرح ظواهر الحياة مثل سلوك الانسان ، فالأفعال هى وحدات السلوك الانسانى ، وليست مجرد تحركات .

فلا يوجد عالم أو فيلسوف الآن يمكن أن يقرر أن علم النفس ليس أكثر من فزياء مطبقة على الانسان بدلا من الذرات . ونحتاج الى آراء جديدة مختلفة لنصف السلوك الانسانى ، وعلى ذلك فان آراء مثل الفعل العكسى والارادى ، والتعليم والتقوية الخ قد ظهرت . والنتيجة النهائية أن السلوكية مهما نقيت تقصر الانسان على المظاهر الطبيعية بصفتها العلامة الوحيدة على أنه حى . ولكن ليس كافيا أن نقدم آراء جديدة اذ من الواجب تغيير خط التفسير كله . مع الاحتفاظ بخط السببية بالضرورة ولو بطريقة مأكرة تجعل السلوك الانسانى غير واضح أو مفهوم . وعلى ذلك فهناك موجودات أسطورية كالعقل والجسم وسببية ميكانيكية بينهما . وهذا يؤدى الى تشكىل فيزيكى فى علم النفس ، وهو شىء غير معقول مثل التشكىل الانسانى فى الفيزيكا . ومنذ سنوات بعيدة لاحظ « برتراند رسل » أن قانون السببية قد ساد بين الفلاسفة طويلا وهو من بقايا عصر دارسى وما زال يعيش كالحاكم لالسبب الا أنه يعتقد خطأ أنه مفروض أنه لا ضرر من وجوده .

وقد كانت السببية فكرة ناجحة جدا فى الفيزيكا وفى العلم عموما ، ولكنها حتى فى الفيزيكا ، بانتهاء الذرية ، انتهت هى الأخرى . وفى الفيزيكا لدينا بدلا منها الاتصالات عن نقل المعلومات كنموذج للايضاح . وهذا يجعلنا أقرب الى التفسير الحركى لعلم النفس . فالدافع لا ينبغى أن يعتبر نوعا من السبب الداخلى ، انه يمثل معلومات كامنة أو تعليمات . فالخبرة الداخلية والضمير واللاوعى يصبح أقرب الى النظرية دون حاجة الى تحديد ما هو حقيقى أو غير حقيقى ، وما هو نوع الدفع الآلى الذى يربط الظواهر العقلية بالظواهر الفيزيائية . فالدوافع ليست شروطا مسبقة، ولكن ظواهر للفعل بعكس الأسباب لاستلزم تحركات ، انها تحدث تغيرا فى التأثير قد نحسه أو لا نحسه ، وتبعاً لذلك قد نفعل أو لا نفعل تبعاً للظروف والأحوال ، وقد يبقى الدافع حيا ، وقد يعرف أو لا يعرف للشخص من خبرته الذاتية . أما الانطباعات ، أو الخبرة الطفولية ، وهى الأطوار الأولى فى نمو العلاقات التأثيرية مع الآخرين ، فانها مصدر قوى جدا للحركية .

كيف اتيح لنا أن نعرف الدوافع ؟ ليس من واجبى هنا ، ولا أريد أن أعطى تقريراً تفصيلياً عن النظرية السيكلوجية ، ولكن رأى أن التفسير الحركى صحيح تماماً كالتفسير السببى مذوجدا . فنحن نكسب معرفة عن الآخرين ليس فقط عن طريق مشاهدة سلوكهم من الخارج . اننا نعلل الدوافع أكثر من معرفة الأسباب ، لأننا نعرفها من تجاربنا الخاصة ، ونفترض أن الآخرين يشبهوننا ، فنستطيع أن نفهم الآخرين بوضع أنفسنا فى مكانهم . ويجب أن نتذكر هنا أن فكرة السببية الفيزيكية ذات جذور تاريخية وفردية فى خبرتنا عن الدوافع الحركية عندما نشعر بأننا عوامل فى تغير البيئة . وباختصار نستطيع أن نعلل الأفعال وليس الأسباب للحركات ، مما يجعلنا نقبل أو نرفض أى تفسير معطى . ان الإنسان يدفع لاتباع قواعد معينة لكى يؤدي عملاً من الأعمال . وهذا الخط التفسيرى مطابق لتعليلنا للدافع كتعليم .

ان الأحداث والأسباب والقوانين ما هى الا مصطلحات تنطبق على العالم الفيزيقي لحدما ، وتميز الأفعال والدوافع والقواعد الشؤون الانسانية . وعلى ذلك نستطيع أن نلقى فوراً الثنائيات المزيقة التى فرضت نفسها على نظرية المعرفة منذ زمن طويل : الموضوعى/الهدفى ، الخاص/العام ، الحقيقى/الخيالى ، السببى/الحركى . وباختصار مشاكل العلاقة بين العقل والجسم ، أو المسادة والحياة والارادة الحرة . ونحن نهمل التجميع المزيف الذى ينشأ عندما نفرض الخطة السببية على ظواهر الحياة . فالظواهرية الخارجية ، التداخلية ، والتوازية ، هى المقررات الفلسفية الثلاثة الرئيسية ، وانها لتتداعى طبيعياً عندما نفترض أن السببية هى التى تربط شيئين فى الزمان والمكان . انها نظريات الظل والمادة التى ترجع الى الفكرة الدينية عن النفس ، ان الخلق الذاتى يقابل التوالد فى نظرية التطور ، انه اتجاه فكرى يتضمن خطأ مائلاً ، حيث نأخذ « الجين » على أنه يمثل كائناً كاملاً تقلص

الى حجم مجهرى ، أو على أنه طبقة كاملة • فالجين هو طبعة أو تعليم يعمل بنفسه
مستجيبا للبيئة • لدينا قواعد لا قوانين ، ودوافع لا أسباب ، فالقوانين تولد
الموجودات والأسباب والتأثيرات من مختلف الأنواع ، والقواعد تولد المعلومات • •

يجب أن نوسع فكرة التفسير وراء الاستنباط والتنبؤ ، جاعلين التفوق للخطئة
السببية ومعادلة الحركة التى تركز عليها حتى نصل الى اطار للتفسير يكون مفهوما
كثيرة ، ولحالة واحدة على السواء • اننا نتبع قواعد مقرررة أو فنشىء قواعد جديدة •
وبالتدريج مع ميكنة صورة العالم تحول السؤال الى : « كيف ؟ » • وأخيرا الى عبارة
تقريرية : « ان » • فليس ثمة آلية يمكن تحديدها • فالشروط التى تقرر فرديا انما
تنسب الى شروط أو ظروف متأخرة ، وعلى ذلك فهناك خطة عامة ، ولكنها فى فراغ •
فالتفسير اذن لا يعطينا الشكلية ، ولكن قوته تكمن فى التغيرات الحقيقية التى تؤدى
بنا الى أن نعمل فى بيئتنا فى الاتجاه الذى تعطيه لنشاطاتنا •

والحقيقة أن القانون السببى يستعمل تقريبا كقاعدة حسب شعبية الموقف وهل
يهمل فى صالح خاص • وليست هناك معرفة يمكن أن تنشأ وتنمو دون أن يكون هناك
تداخل بين العالم الخارجى والعالم الداخلى ، بين عمليات التلقى والادراك ، وهكذا •
وهنا أيضا فان اصطلاح « المعرفة » قد أدى دورا بالنسبة لتفسيراتنا ، كما لو كان فى
استطاعتنا أن نبدأ من جهل تام ، أو نصوغ تعريفا مطلقا للمعرفة ، هذا هو الاتجاه
الاساسى فى المعرفة التقريرية التقليدية • فالمعرفة هى معلومات سابقة ، ونستطيع
دائما أن نزيد فى معلوماتنا ، ونقلل جهلنا وعدم يقيننا بالنسبة للمعلومات التى تكون
بين أيدينا •

فنحن نحقق منهجا أكثر من أننا نثبت مقررا عاما ، اننا نعطى أسبابا أكثر مما
نقررهما • فماذا عسانا نفعل غير ذلك • ان التفسير ينبغى أن ينبع من الاختيار ، من
الدافع الانسانى المسيطر على البيئة ، الذى يعمل وفق ما يسمى مبدأ الحقيقة • وعلى
ذلك هناك هدفان يتبعان القاعدة : ولكن القواعد تحتاج الى ثبوت معين من مجموعة
تهىء تكاملا مع المعارف السابقة ، متسقة مع النظرية السابقة ، كذلك مع التنبؤ ،
فنحن لانريد حثا أسطوريا ولا نظرية فلسفية للاثبات ، فأسلوب تحقيق القرار بالدليل
مسألة رباضية كما كانت دائما • لدينا دليل احصائى ، انه اتخاذ قرار تحت ظروف
من عدم اليقين ، مما يمكن تطبيقه بدرجة مماثلة لمقررات عديدة وغير عديدة ، لأمثلة
أكثر ، وكل تفسير انما وضع أصلا لمحاولة الاجابة على السؤال : « لماذا ؟ » •
وتنبئنا القواعد بما كان وما يكون ، وبذلك تقدم لنا الأسباب • وينبغى أن يحقق
التفسير نشاطنا قبل أى نتيجة منها • •

هذا هو التغيير العظيم فى المنهج الذى أحدثته فيزيقا التماثل ، والعلم الحديث
عموما ، اننا لانفسر أعمالا لا انسانية للطبيعة تجرى مستقلة عن أنفسنا ، ولكنه

النشاط العلمى للانسان . فالعلم كما قال « يكون » ليس درسا يتعلم ، ولكنه واجب يؤدى ، والاتصال بين العلماء هو العملية الأساسية أكثر من السببية ، فالانسان لا يمكن استبعاده لأنه العامل الذى يخلق العلم . والمعرفة الموضوعية - فى اصطلاحات مبتدعة - مهمة كاليانانات الهدفية التى نحصل عليها بالملاحظة أو المشاهدة من الخارج التى تحمل على أى حال طابع الانسان حيث ان المشاهدة تتضمن الادراك قبل أن تعطينا البيان . وفى الفيزيكا تكون المعرفة عن الذرات مثلا كافية عادة ، وان لم تكن كذلك تماما ، حيث اننا يجب أن نفحص ، هامشيا ، العملية التى يحصل بها الانسان الذى يجرى التجارب على المعرفة . وفى علم النفس فإن الفهم الذى يأتى من خبرتنا الموضوعية ، من الاعتبارات الانسانية التى نشترك فيها ، هو المطلوب الأساسى . والمعرفة والمعرفة الذاتية تختلطان تماما .

وان نظرية المعلومات لتسمح بتناول كل من المعرفة والفهم فى خططنا التفسيرية، وأن تنشئ نظرية للعلم أو ما وراء العلم أكثر مواءمة من نظرية المعرفة التقليدية . وقد يكون ذلك فى الطريقة فقط . على أن الطريقة مهمة لأنها تعبر عن وجهة نظرنا فى كيف يعمل العالم ، وتعكس المنحى الذى نختاره نحو أنفسنا ونحو الآخرين .

الكاتب : ارنست . ه . هاتون

استاذ الفيزياء النظرية فى كلية هولوى بجامعة لندن .
ولد عام ١٩٠٨ ، قام بالتدريس فى جامعات كمبردج ،
وشيكاغو ، ولندن ، له عدة مؤلفات فى الفيزياء التجريبية،
والفيزياء النظرية ، وفلسفة العلم . ترجمت بعض مؤلفاته
الى الفرنسية ، والسويدية ، والرومانية

الترجم : د. عبد الحليم منتصر

عضو مجمع اللغة العربية . وعضو الاكاديمية المصرية
للعلوم . ورئيس تحرير مجلة « رسالة العلم » . ورئيس
المجمع المصرى للثقافة العملية « سابقا » . وعضو كلية
العلوم « سابقا » . ووكيل الجمعية النباتية المصرية .
وأمين الجمعية المصرية لتاريخ العلوم . وعضو جمعية البيئة
النباتية البريطانية . وعضو جمعية تقدم العلوم الامريكية .
وعضو جمعية البيئة الصحراوية بالهند .

بقلم • كوستاس أكسيلوس
ترجمة • كمال السيد محمد

ماركس

وفرويد

وتطور الفكر في (مستقبل

المقال في كلمات

يعالج هذا المقال الماركسية والفرويدية من حيث سعيهما الى معالجة المجتمع البشرى من شروره وانحرافه ، ان هدفهما واحد ، بيد ان وسائلهما متباينة ، فماركس يرى فى المجتمع الانسانى مجتمعا يعانى الاغتراب ، ووسيلته لعلاج الثورة الاجتماعية والاشتراكية . ويتناول باديء ذى بدء الاغتراب الاقتصاى الذى يتمثل فى استغلال الانسان للانسان ، ثم الاغتراب السياسى الذى يتمثل فى جعل الانسان اداة للطبقة الحاكمة ، والاغتراب الانثروبولوجى الذى يتمثل فى العلاقات الحرجة بين الاجناس ، وفى نهاية المطاف يتناول الاغتراب الايدولوجى الذى يتمثل على حد رايه فى تسبب الدين والشعر والفن والسياسة والفلسفة فى عكس العلاقات الحقيقية بين النظرية والتطبيق . وقد دعا ماركس البروليتاريا الى الغاء الملكية الخاصة بطريقة ثورية . وفى راي ماركس ان التاريخ البشرى الذى يسميه ما قبل التاريخ

سيشهد فترة اكتماله النهائي ، نهاية ما قبل التاريخ . أما فرويد فيهدف الى شفاء الانسان من انحرافه ، ذلك الانسان الذى هو فى رأيه كائن مريض يعيش طويلا فى حالة اعتماد طفلية ، عن طريق التحليل النفسى ، وهو على عكس ماركس لا يحلم بنهاية سعيدة للجنس البشرى .

ويتفق كل من ماركس وفرويد فى افتراضهما وجود ماضٍ خير طيب للمجتمع البشرى ، وفى إيمانتهما بالواقع . وفى أن القوى الميثولوجية تلعب دورا مهما فى التاريخ الانسانى بأسره . ولكن بينما يعتقد ماركس أن الكائنات البشرية المتحررة ستتضع هذه القوى غير الواعية تحت سيطرتها فإن فرويد يعتبرها جزءا لا يتجزأ من التاريخ الانسانى والمجتمع ، وليس فى استطاعة الانسان الفرد ولا المجتمع ككل أن يسيطر على هذا التيار غير الواعى . ويفرق الكاتب بين سلبية هيغل ، وماركس ، وفرويد . فسلبية هيغل تتمثل فى سلبية العمل والوقت والروح ، أما سلبية ماركس فهي سلبية تاريخية واجتماعية ، وأما سلبية فرويد فهي سلبية بيولوجية كونية وسيكلوجية . ويرى نيتشه فى إرادة القوى أعظم مظاهر السلبية ، أما هايدجر فىرى أن السلبية مظهر للمعدم الذى هو النقيض الأساسى للوجود ، وأنها تجعل الوجود مساويا للمعدم . ويهدف كل من ماركس وفرويد الى التحرر ، ماركس يهدف الى التحرر الاقتصادى للانسان المقرب ، المستغل ، المضطهد ، الخاضع للسيطرة ، أما فرويد فيهدف الى التحرر الشهوانى والانسانى ، وفى الامكان ربطهما معا ، مما يؤدى الى ظهور الفرويدية الماركسية التى تجمع بين الماركسية والتحليل النفسى .

لقد كان هناك ماركس الفتى وماركس الكهل . وكان هناك أيضا فرويد الفتى وفرويد الكهل . وكانت هناك ماركسية وماركسية ، وفرويدية وفرويدية . بل لقد كانت هناك فرويدية وماركسية . نقول فرويدية ماركسية لأننا بعد مستوى

فى مائى ١٩٦٩/٦٨ و ١٩٧٠/٦٩ . أقامت كلية الآداب بجامعة السربون دورة دراسية حول هذا الموضوع . وهذا المقال يمثل وجهة نظر الكاتب الخاصة كما أوضحها فى الندوة المشار إليها .

معين من استيعاب فرويد نصل الى ماركس ، بهدف ادماج الاثنين معا في كل مترابط ينبثق عن عملية التوفيق بين عبقرى التحليل الحتمى للانسان الاجتماعى وللمجتمع البشرى . ان الجوع والجهد الاجتماعى من ناحية ، والحب والرغبة التى تروم الاشباع ، والمربطة بالموت بطريقة لاندرك كنهها من الناحية الاخرى ، تعتبر مكونات للطبيعة التاريخية والاجتماعية للانسان وللبنشوية بصفة عامة ، الطبيعة التى تلتحم مع الكل الكونى الكبير . (ويبدو أن كلا من ماركس وفرويد قد أغفل الارادة : ارادة القوة ، وهى حقا ارادة تملك الارادة . ولكن هناك آخر جاء بينهما وهو نيتشه ضمنها فكره) .

ولقد كان من الطبيعى أن تولد الفرويدية الماركسية التجريبية فى البلدان الناطقة بالامانية فى العشرينات . ومن الناحية النظرية كان ويلهلم راينغ بكتاباتته عن : « المادية الديالكتيكية والتحليل النفسى » (١٩٢٩) و « الازمة الجنسية » (١٩٣٠) الخ ، هو الرائد والمبادر فى هذا الصدد . وتبعه هربرت ماركوز الذى اكمل الطريق بمؤلفاته « الشهوة والحضارة » (١٩٥٥) و « الانسان ذو البعد الواحد » (١٩٦٤) الخ ، ولكن منطقة « التكوين » التجريبى للفرويدية والماركسية ليست سوى منطقة غير واضحة المعالم فى تكوينها التاريخى . وهذا مانجده فى « المخطوطات الاقتصادية الفلسفية » (١٨٤٤) لماركس ، وفى « توعك الحضارة » لفرويد ، وفى الصلة المنطقية والشرعية ، بل الضرورية ، التى يمكن أن نوجدها بين هذين النصين الأساسيين ، نص ماركس الفتى ونص فرويد الشيخ (وبصفة عامة فان مجموع كتابات ماركس وفرويد يجب أن تخضع لهذه المطالعة المزدوجة والمنفردة على حد سواء ، لهذا التفسير الموحد ، فهنا تكمن نقطة البداية ونقطة الالتقاء) .

ان ماركس الفتى يركز على اغتراب الانسان الذى يحيا دائما فى مجتمع ، وفرويد الشيخ يركز على امراض وعلل المجتمع الذى يتكون دائما من بشر (الى جوار اشياء اخرى) . ان ماركس وفرويد كليهما من آخر انبياء اليهود الالمان ، قد دقق النظر فى أسرار الانسان الاجتماعى والمجتمع البشرى ، ومن يقل بأن أحدهما قد اتجه فى الأساس الى الانسان الفرد ، وان الآخر اتجه بصفة رئيسية صوب مجتمع البشر ، لا ينطق الا بالسخرى حقا ، دون أن نضيف المزيد . أن فرويد وماركس يعرفان أن المجتمع التاريخى من صنع الانسان ، وأن البشر منتجات طبيعية واجتماعية ، وأن الانسان يشكله منذ بدء الطبيعة والمجتمع على حد سواء . ان الفرد والمجتمع ، ماداما عنوانين منفصلين ، ليسا سوى تجريدين . وماركس وفرويد على حد سواء يدركان هذه الحقيقة . ومن ثم فان رؤية كل منهما يمكن ، على أية حال ، أن تمتد وتتوسع خلال خصوصيتها ونوعيتها الكاشفة والفعالة . ولا بد أن تبلور

كلا منهما فى المحل الأول ، وغالبا يكون ذلك على حساب أمور أخرى ، نظرية شاملة لكل ما هو موجود ، كل ما هو موجود كما هو ، أى كما يدعوه ، ويجسره ، ويعانيه ، ويؤثر عليه ، ويحوّله « الإنسان - البشر » ، البشرية - ذلك الفاعل - المفعول بمواطفه وفعله .

ان فرويد وماركس ينتميان الى الفترة التى بدأت ابان موت الفلسفة ، بعد ان اكتملت تاريخيا وبصورة منتظمة . اما العصر الثالث للفلسفة - الذى لم نصل الى نهايته بعد - فقد كان وما يزال عصر فلسفة الذاتية : « الانا » المفكرة * ، فان « الانا » المتعالية ذات الاصل الكائنى ، « الذات » الهيكلية المطلقة ، كذلك فان ماركس وفرويد ينتميان ، على التوالي ، الى العصر الذى حل فيه العلم ، أى النشاطات التكنيكية العلمية ذات الطبيعة الاقتصادية التاريخية ، السياسية ، البيولوجية ، السيكلوجية ، محل الفلسفة ، بعد اكتمالها ، ورغم ان العلم كان يقوم على اساس منها فانه غالبا لم يكن يراعى علاقة الاعتماد هذه . وهكذا فان واحدا منهما مفكر ورجل علم ، والثانى عالم يفكر أحيانا . ان العلم الذى كان ميدانها وسندهما ، العلم الذى خلقاه ، والذى استخدماه ، كان متشربا بالتكنولوجيا بصورة كاملة . لقد كان كلاهما منظرا وممارسا للنشاط التكنيكي العلمى ، الذى لم يكن يهدف الى المعرفة التأملية ، بل الى المعرفة النظرية كأداة فعالة ومرنة للتغيير العلمى . لقد كان أحدهما يريد علاج مجتمع انسانى يعانى الاغتراب ، عن طريق الثورة الاجتماعية والاشتراكية ، وكان الآخر يريد شفاء الانسان العصبى بتكنيك التحليل النفسى . لقد ظل كلاهما فى الاطار الذى يجعل من الذات مركزا وأساسا . وهذه الذات تحولت من « انا » فردية ومتعالية الى « انا » تجريبية وجماعية ، بتشريك نفسها ، لقد تحولت من « الانا » الواعية الى « انا » انغمست فى أحماق الطبيعة المادية اللاواعية « للاد » ، مصدر الدوافع ، واصبحت تعيش فى رعب من « الانا » العليا التى تشكل القيم وتفرض القمع وأنماط السلوك شبه اللاوعية .

ان أولهما ، مثل الآخر ، وان عاشا فى الفترة التاريخية الشاملة للذاتية التى استمرت خلال كل بقاياها ، كانا يريدان قياس وحساب وتغيير الموضوعية ، وفتح الطريق بالفعل لتجاوز الذاتية الانسانية . ان ماركس وفرويد ، وهما يريدان أن يبيناً « للانا » كيف أنها متحيزة ومنحرفة ، وان يساعداها على تخطى نرجسيتها وأنايتها ، وهما يكفان عن ثنائيتها ، قد أوقعا بالانسان ثالث هزيمة عظمى منذ كوبرنيكوس وداروين . ومع ذلك فقد ظلت مسألة « ما الذى سيفعله بعد ذلك هذا الانسان الذى لم يعد سفيها والذى رد اليه اعتباره » محل جدل شديد الى أقصى حد .

* Ego Cogito الانا التى تجعل التفكير شرطا وبرهانا للوجود انطلاقا من صيغة ديكارت
« انا افكر فانا موجود » (المترجم)

لقد بدأ ماركس وفرويد من تحليل يهدف الى بيان مصدر المتاعب ، من تحليل مترابط للموقف الانساني المعاصر . لقد بدأ ماركس من الاغتراب الاقتصادي (ومن الاستغلال) للانسان الذي يستغله باعتباره عاملا ، اولئك الذين يملكون وسائل الانتاج ملكية خاصة ، وهو يركز على تحليل الاغتراب السياسي (والقمع) حيث تجعل الدولة الانسان الذي ينفصل كمواطن عنه كفرد خاص ، انسانا مفتربا وأداة للطبقة المالكة والسائدة ، وتعمق ماركس في تحليل الاغتراب الانثروبولوجي ، حيث توصل ، في العلاقات الانسانية الحرجة ، تلك القائمة بين الاجناس والتي تحدت نتيجتها قبل أن توجد وغلب فيها التملك على الاشباع ، توصل الى تحليل للاغتراب الأيديولوجي (والسيطرة) في نهاية المطاف ، وهنا يعكس الدين والشعر والفن ، والسياسة ، والفلسفة ، والعلم ، العلاقات الحقيقية القائمة بين النظرية والتطبيق ، بتقديم صورة معكوسة ، تهدف الى التعزية والمواساة ، صورة محرفة تماما . ان معرفة الانسان تكون على شاكلة طبيعته الحقيقية التي تحدد هذه المعرفة .

بعد بدأ فرويد من تحليل « الاد » غير الشخصية ، وهي الخزان البيولوجي السكوني للذاتيين الاساسيين ، الحياة والشهوة ، والموت والرعب *Eros and Thanatos* اللذين تقمعهما الانا المتميزة الشخصية ، الاقل أو الأكثر وعيا ، وهي بالأحرى أقل وعيا ، وتعاني بدورها من قمع الانا العليا ، الاجتماعية في أصلها ، وهي مصدر التحريم والمثل العليا للانا ، التي تمارس سلطانها بفضل عملية الرقابة غير الواعية وعملية تكوين المثل العليا . وهكذا فان الكائن الانساني الحر ، المعاني والعليم ، أو الذي يفترض انه كذلك ، والذي مضى منذ عصر النهضة ، يغزو الأرض ، ويتحدى السماء ، قد أظهر أنه كائن مفترب ومستغل ، مكبوت وخاضع ، جاهل وعصبي . ان عمل فرويد ببنائه التحليلي ، قد قام جزئيا على الأرضية التي حللها ماركس . ومع ذلك فقد بقيت المعضلة : كيف يحدد الفرد نفسه تجاه المجموعة ، وكيف تنبثق الجماعة من الأفراد المنعزلين ؟

وعندما اصطدم ماركس وفرويد بهذا الوضع أرادا علاج الشرور والانحراف ، وطرحا تكتيكهما العلاجي . فدعا ماركس البروليتاريا إلى إلغاء الملكية الخاصة بطريقة ثورية بدرجة أقل أو أكبر ، وذلك بمساعدة المثقفين لهم على ادراك أبعاد الوضع . وهذا يعني أن المجتمع يجب تشريكه باقامة الشيوعية الاشتراكية ، مجتمع بلا طبقات وبلا دولة ، لا تحجب فيه قوة أيديولوجية ، سواء كانت دينية ، أو فنية ، أو جمالية ، أو فلسفية ، لا تحجب السماء عن الأرض ، وبهذه الطريقة فان « النظر والعمل » الذي كان لصيقا بالتاريخ الانساني منذ البدء ، لابد أن يتحرر أخيرا .

رغم أننا يجب أن نضيف ان ذلك يجب أن يكون باسم العمل والنظر المادي والثوري قبل كل شيء . وفي هذا الصدد يعبر ماركس متفائلا بطريقة لامعقولة ، كما يقولون ، اذ انه يؤمن بنهاية ختامية سعيدة . رغم أنه كمفكر ذي بصيرة لماحة ، لا يستبعد

أطراف النهاية الكثيثة . لأنه ذهب الى حد بحث إمكانية قيام نوع من الشيوعية لا يؤدي الى القضاء الجذري على الملكية الخاصة ، بل الى تعميمها . لقد كان ماركس يبدو في بعض الأحيان ماديا عمليا كما كان يريد ، لايهتم بالقضاء النير الاقتصادي ، لأن التنظيم المقبل للشيوعية سيكون تنظيميا اقتصاديا ، وفي أحيان أخرى يبدو مثاليا نظريا لم يستطع أن يكف كلية عن أن يكون كذلك ، حيث تحكم الأفكار والمثل البشر ، بعد إلغاء الملكية الخاصة ، وحيث يرجع الوعي على الحركة الحقيقية . وهكذا فإن وحدة النظر والعمل لا تدرس باعتبارها إمكانية قائمة : انها تتجاوز العمل « المادي » والنظر « النظري » . ان فرويد يدرس الفرد المريض الذي (وقد ساعده المحلل النفسي) أصبح عليما به ، وقبل كل شيء ذلك الذي يقسم بالتأثير عاطفيا على تناقضاته النفسية ، التي بدأت في الطفولة المبكرة وعلى المثلث الأوديبى - الأب والام (أو بدائلهما) والطفل - ليتعرف في عمليات الاحباط التي تمت في فترة الطفولة على الرغبات المبكرة ، وعلى الحاجات اللاحقة . ان الفرد يتجاوزه تأثير القمع البدائى ، ونرجسيته الأولى ، التي ترتبط برغبته في القوة ، سيصبح أكثر قدرة على تبني الدوافع التي تنبع من « الاد » الخاصة به ، والقواعد والتنظيمات التي تصدر عن « اناه » العليا ، وعلى السيطرة عليها . وبهذه الطريقة فإن القوة المحركة للتطور الانسانى لن تكون متحررة ، ولكنها على الأقل ستكون متكاملة بصورة أفضل قليلا . ولكن المعركة بينهما ستستمر . وليس هناك علاج جماعى . والمجتمع الذى لا يستطيع أن يتوقف أبدا عن القمع سيستمر في قمع القوى الدافعة للأفراد ، خالقا بهذه الطريقة انحرافا وتوعكا لا يمكن احتماله ، ونتيجته غير مؤكدة . وفي هذا الصدد فإن فرويد متشائم كما تقضى الحكمة ، كما يقولون ، انه لا يؤمن بحل نهائى ، ولا بنهاية سعيدة للتناقضات الانسانية الداخلية والخارجية . ولا يبدو ان انسجام وتناسق الشهوة والحياة ، الموت والرعب ، يمكن أن يتحقق . ان ماركس وفرويد ، وبأساليب مختلفة طبعاً ، هما منظرا عدم كمال الانسان والتاريخ . ومع ذلك فإن ماركس يعتبر أن التاريخ البشرى بأكمله ، الذى يسميه ما قبل التاريخ وهو غير مكتمل بصورة أساسية ، سيشهد فترة اكتماله النهائى ، نهاية ما قبل التاريخ . فى حين أن الانسان بالنسبة لفرويد هو شخص غير مشبع بصورة عميقة ، شخص يعيش طويلا فى حالة اعتماد طفلية ، ولا يعرف ابدا الكمال النهائى السعيد .

ان ماركس ، أكثر من فرويد ، قد اعتمد كثيرا على المخطط الذى يحدد الطرق التقدمية السائدة للتفكير فى المجتمع الانسانى . ويبدو أن كليهما قد افترض مقدا وجود ماضٍ خير وطيب (شئ أشبه بالقضية أو الفرض أو الوضع الأولى) لم يكونا يؤمنان به رغم ذلك . ورأيا فى كل التاريخ الانسانى المتطور انحدارا صوب الشر (شئ أشبه بنقيض القضية ، والنفى الاشتقاقى) . ويعتقد ماركس أن البشرية ستشهد مستقبلا يعود طيبا وخيرا من جديد (شئ أشبه بالمركب ، نفى النفى الذى

نستصل بالمأضى على مستوى أعلى) ، فى حين أن فرويد لم يكمل الخطوة الثالثة التى ندعوها بالديالكتيكية ، رغم أنه حاول ذلك .

ان القوى الميثولوجية عند ماركس وفرويد ، التى اعترفا بها بطرق مختلفة واختلفا فى تقويمها ، القوى الرمزية ، الخيالية ، الوهمية ، تلعب دورا هاما فى التاريخ الانسانى بأسره . فالأول يرى أن الكائنات البشرية المتحررة المعتقة ستضع هذه القوى غير الواعية تحت سيطرتها ، فى حين أن الثانى يعتبرها جزءا من التاريخ الانسانى ومن المجتمع . ولن يستطيع الانسان الفرد ولا المجتمع ككل ان يسيطر كلية على هذا التيار غير الواعى - الفردى والجماعى على حد سواء - الذى سيكتسحهما ويلقى بهما بعيدا . ان القوى الميثولوجية ، الرمزية ، الخيالية أو الوهمية ، التى تخركت ، تخلص منا ، وتكشف عن نفوسنا عندما لا نتوقعها فحسب . وأخيرا لقد اهتم فرويد كثيرا ، وهو فى هذا يعمايز عن ماركس ، بأن يؤكد ان هناك الكثير فى الانسان وفى العالم أكثر مما يستطيع ان يستوعبه ويدركه .

ومن ثم ، فعلى أى أساس نظرى أو عملى ، يمكن ايجاد ارتباط بين ماركس وفرويد ؟ نستطيع ان نرى بالتنقيب خلال كل الابنية التى شادها - يساعدنا على ذلك أو يعوق رغباتنا وبصفة خاصة قدارتنا - كيف أن كلا منهما قد تطور كمنظر ينتمى الى عصر نهاية الفلسفة وسيادة الذاتية المهترئة . لقد كانا من الناحية النظرية يعتمدان على الفلسفة ، ومن الناحية التكنولوجية العلمية وضعا تحليليا عن الانسان وتاريخه ، الذى كان يحفره ويتحكم فيه الأثر الشافى لعملية التغيير العملى . فهل يمكن اعتبارهما بذلك أنهما قد مهدا الطريق أمام الانسان ليتخطى نفسه ، أم أنهما قد قدما نقدا مريرا لنوع خاص من البشر ، وهو البرجوازية ؟ لا يبدو لي أنهما قد رفعا صوتهما عاليا معلنا نهاية الجنس البشرى (ككل) ، ولا نهايته التجريبية ، بل قالا بالتخلص من الحدود التى تكبله والقيود المميتة التى تقيدته . لقد كان نيتشه ، بعد أن تحدث هيجل عن نهاية التاريخ ، هو الذى أعلن وتحدث عن نهاية الانسان ، نهاية يجب أن تحدث فى زمن آخر البشر ، انه هو الذى عاش أطول وقت ، واخترع السعادة ، ولم يترك أثرا يذكر . لقد كان نيتشه أيضا هو العراف المتوهم المتخيل لوجود علاج خالد ، وهو شفاء كما يعرف الجميع ، يتعين اعتباره مؤقتا ، مادام مختلما . ولكى نفهم ماركس وفرويد ونربطهما معا ، يجب أن نضعهما فى الكوكب الأرى اليهودى الذى يشكل البرج السائد فى فلكننا فى كل الاستقصاءات المختلفة غير الرسمية ، والتعريفات ، والتغيرات ، والاستعارات : برج هيجل - ماركس - نيتشه - فرويد - هايدجر ، وهو برج شامل جامع ، يتعين فهمه بصفة خاصة ، فرادى أو كمجموعة قبل أن يمكن ادماجه فى برج أكبر وأبعد مستقبلا فى لعبة الكواكب .

لقد اظهر هيغل سلبية فى العمل ، سلبية الوقت ، والروح ، التى تطرح نفسها كروح نظرية « القضية والوضع » وتصبح مفتربة فى العالم الكونى (نقيض القضية ، النفى) حتى يتم تكاملها من جديد فى تاريخ الروح البشيرية (المركب ، نفى النفى ، رجوع القضية على مستوى أعلى) التى تسترجع ، وتلحق وتطور دياكتيك الروح النظرية من ناحية الظواهر الطبيعية . ان دياكتيك هيغل دياكتيك موحد ، ثلاثى ، خطى ، دائرى ، له بداية ونهاية لاحقة فى الوقت نفسه . ان السلبية والاعترا ب يستمران فى التأثير على التاريخ الانسانى بأسره ، ويولدان شيئا مختلفا فى كل الأزمان ، ويقومان بإتمام نوع من التسوية ، والاشباع ، والتجميع لكل ظواهر الروح فى نهاية تاريخ العالم (وهى قائمة فعلا) . أما السلبية عند ماركس فهى فى الأساس سلبية تاريخية واجتماعية : انها سلبية المحاولة الانسانية التى تعارض الطبيعة ، وتثير المنازعات بين البشر ، أى بين الطبقات ، وتخلق العالَمَ المغترب من البشر الأغنياء فى المجتمع الذى يتعين على البشرية تملكه جماعيا بعد الغاء الملكية الخاصة لوسائل الانتاج والطبقة البروقراطية من الموظفين المدنيين ، الامر الذى لابد أن يسمح بالنشاط الانسانى الفنى التطبيقي (سواء كان نشاطا مزدوجا أو منفردا) الذى يتفشى ماديا وروحيا ، كجزء من اللعبة فى التسوية الشاملة . لقد رأى نيتشه فى ارادة القوة أعظم مظاهر السلبية . انها تضع كل التاريخ الانسانى فى حالة حركة ، وتهدف الى غزو وحكم كوكب الأرض . ان ارادة القوة هى التى تحول الانسان الى سوبرمان ، عندما يجعل نفسه قادرا على ان يستحوذ على العالم وعلى أن يجربه ويعانيه ، كلعبة ، وليس باعتباره معنى من المعانى أو شيئا بلا معنى ، والأمران متساويان ، ولا باعتباره احباطا شاملا أو تسوية وتوفيقا . أما السلبية عند فرويد فهى سلبية بيولوجية وسيكولوجية : انها مظهر لقوة الحياة التى تسمى لايتكار ونفى ما يعارضها ، انها مظهر مناقض ومركب لدوافع الموت ، التى بانكارها للحياة والحب ، تجعل الفرد ينكص الى مرحلة سابقة - نافية - لاي حركة ، ولتجربة الموت ، التى تعتبر وحدها التسوية النهائية ، اذا كان فى الامكان أن ندعوها كذلك ، ان لم ترفض الانسان نفسه . ان هايدجر يرى النفى مظهرا للعدم الذى هو النقيض الأساسى للوجود ، انه يجعل الوجود والكائنات مساوية للعدم ، فى عالم عاش طوال الفين وخمسمئة عام وجودا منسيا ، ان مصير الانسان الحديث يجعله كائنا بلا سند وبلا مكان ، بلا امة ، كائنا جوالا . وفى بعض الاحيان يبدو ، وكأنه يؤكد ، بمسورة تجريبية للغاية ، ان فهم الوجود باعتباره لعبة أكثر منه وجودا متعاليا سيفتح أفقا جديدا . ولكن هل فى الامكان حدوث تسوية فى المستقبل ؟ ان اجابة هايدجر ما تزال غامضة ومتناقضة .

هل برج هيغل - ماركس - نيتشه - فرويد - هايدجر ، الذى لا تتساوى مواقع الجميع فيه ، يساعدنا على أن نرى مشاكل العلاقة بين ماركس وفرويد بصورة أكثر وضوحا ؟ من الصحيح أن أحدهما يهدف الى التحرير الاقتصادى

للإنسان المغترب ، المستغل ، المضطهد ، الخاضع للسيطرة ، فهذا الاعتناق هو مفتاح التحرر الكامل . أما الآخر فيهدف الى تحرر شهوانى وعدوانى مرتبط بالخوف والموت نسبيا . وفى مقدورنا أن نكون من الهدفين هيكلا واحدا وأن تربطهما معا ، وهذا ما يؤدي الى ظهور الفرويدية الماركسية . ومثل هذه الرؤيا التركيبية تظل سليمة ، ولكنها عامة ، مادامت الماركسية الفرويدية كلها لا ترتبط كثيرا بين ماركس وفرويد ، بين الماركسية والتحليل النفسى . أن هذه الرؤيا يغلفها ضباب المشكلة الحديثة المبتدلة عن الزوجين والأسرة . أن هذه الرؤيا تتطلب درجة هائلة من أسالة العلاقات الجنسية بين الرجال والنساء ، ودرجة عالية من المسئولية الاجتماعية عن رعاية الأطفال ، على أساس التنظيم الاشتراكى للاقتصاد والمجتمع . انها رؤيا سديدة ، بسبب حقيقة انها تمضى ضد التيار ، أو على الرغم من هذه الحقيقة : انها مشروع جميل وكريم ، يشبع معظم الرغبات التقيية للمخلوقات البشرية المتعبئة والمجهددة التى تود ، بعد أن عانت كثيرا ، أن تجد عزاء سيكولوجيا واجتماعيا فى الأساس . أن اليوتوبيا ، والحاجة الى النبوة التى تسكن الروح وتعلق بيسوم الدين ، والأبنية الأيديولوجية التى تعد دائما بالغد الذى لم يمكن تحقيقه الامس ولا اليوم ، ليس من السهل نزعها من قلوب ورؤوس واكباد البشر . أن هذا التحرر المزدوج والمفرد ، الاقتصادى والاجتماعى ، الشهوانى والانسانى ، على حد سواء ، لن يتحقق . بل لقد حدث النقيض منه . ولكن ما الذى سيؤدي اليه ذلك بدوره ؟

لقد انتقلنا ، دون أن ندري تقريبا ، من موضوعنا عن ماركس وفرويد الى مناقشة الثورة الماركسية الاشتراكية ، مع تورطاتها وتشابكاتها الشهوانية والفرويدية . أن ماركس وفرويد لم يكونا الوحيدين ، بل لقد مهدا الطريق لما أصاب الماركسية والفرويدية من تهوين عند بعض الدارسين . وكانت العقيدة المنتصرة ، اذا كان فى الامكان القول بهذا ، هى عقيدة مقننة ورسمية ، هى التى ألغت الماركسية التى استسلمت للصدام مع أكثر التحليلات النفسية راديكالية . وربما كان من المتوقع أن يؤدي هذا الصدام الى التحرر الاجتماعى والاقتصادى المصحوب بالتحرر الجنسى والعائلى . ولكن بدلا من ذلك ، بعد فترة قصيرة فى بداية الثورة السوفيتية سمح فيها بحرية الاقتران ، وتم الغاء الميراث والتمييز بين الأطفال الطبيعيين وغيرهم (وهو تمييز غريب فى أحسن الأحوال) حدثت ردة الى المجتمع المدنى المقدس (من النوع الذى وصفه بصفة عامة هيجل فى آخر أعماله : مبادئ فلسفة الحق) الذى مازال من المستحيل فعلا التغلب عليه . انهم يقيمون الفرويدية ، وحتى الآن فإن كل الماركسيين الحاكمين والرسميين ، أو هؤلاء الذين يقرون بأنهم رسميون ، ينكرون التحليل النفسى ، ويرونه أيديولوجية جنسية شاملة وفردية ، برجوازية فى جوهرها . كذلك فإن كل المحللين النفسيين تقريبا يحولون الفرويدية بدورهم الى عقيدة وتطبيق يوفق الأشياء القائمة مع البيئة . وبعبارة أخرى فإن كلا من الماركسية والفرويدية قد تم خصيها خلال التشدد فى حرفيتهما بأبعاد العنصر الثورى منهما .

كما يمكن ان نسميه ، حيث ان الحقيقة التاريخية والانسانية لم تعد تستطيع ان تكون ثورية لفترة طويلة ، بعد ان وصلت الى نهاية التاريخ ، انها تتكون من خليط من التطور والاصلاح ، الذى كفل نوعا من الاصلاح والتقويم لمجتمع البرجوازية المدنية ، البرجوازية الصغيرة ، ليضم الكرة الأرضية بأسرها (وربما كواكب أخرى فى المستقبل) . ان الأمر يبدو كما لو كانت القوة الدافعة الاصلية لماركس وفرويد ليست ساطعة ولا جديدة ، ولا واضحة بهذه الدرجة . ونحن على يقين من اننا لانقصد بذلك المعنى الاخلاقى ، بل بمعنى ان الدافع يجد نفسه منجرفا بتيار آخر يقبل من مسافة بعيدة ، ويمضى الى آمام أبعد .

وهكذا كان فى الامكان التنبؤ بان الصغار لابد ان يتوهوا فى المكان الذى فشل فيه العمالقة ، أو تضل الخلائق حيث ضاع الأرباب ، فما الذى فعلته الفرويدية والماركسية التجريبية ؟ لقد أقاموا على اساس البرنامج التحريرى لماركس ، الذى أصبحت أهدافه الحيوية غير واضحة لهم ، أقاموا برنامج فرويد التحريرى ، الذى ينكر عندما يكون ذلك ضروريا ، اهتزازات الموت المقلقة ، ويدافع عن مجتمع فرويدى ماركسى سعيد ، لابد ان يكون النهاية السعيدة لتاريخ العالم . ان الفرويدية الماركسية ، التى تحفزها أطيب النوايا والدوافع فى العالم ، مازالت محددة فى مفهومها . ان نظرتها بالنسبة للانسان ، أو للمجتمع ، أو للعالم ، نظرة يعوزها الصدق كما ظهر فى بعض الاتجاهات ، رغم أنها قدمت أفكارا معقولة ، معظمها أصبح فعلا فى عمليات التقريب والتوفيق . انها اليوم ايدولوجية مناضلة . ان الماركسية الفرويدية تميل الى خصى نجم روافدها الخمس ، وتبعد عن الباقي نجم « السعيدين المحظوظين » الماركسى والفرويدى ، وتخصيهما بدورهما . هكذا يمضى العالم معتمدا على العرج والخصيان .

ان الماركسيين قد تفرغوا لاختراعاتهم الذاتية ، لقد جعلوا الماركسية التاريخية مذهباً جامدا ارثوذكسيا رسميا ، متشجعا بل هستيريا ، ثم بدأوا فى أوقات مختلفة محاولات متعددة لاختراع أنواع من الماركسية الجديدة الخيالية والجميلة ، وناقضوا النظرية الماركسية وتطبيقاتها وخالفوها ، أو زعموا أنهم حققوا وحدة دياكتيكية ، أو استصوبوا سياسات الافضل والأسوأ ، وتحدثوا عن التأثير الجامد أو الاخلاص للمبادئ المجردة وللعلم ، الخ ، الخ . أما الفرويديون ، الذين ظلوا معزولين بدورهم ، فقد استخدموا التحليل النفسى ، أحيانا بطريقة وفاقية وأحيانا بطريقة أكثر سلبية ، وحولوها الى نظرية ، الى تكنيك ، ولغة ، وطريقة مربحة فى جلب الرزق . لقد مارسوا الانشاقات وأعمال الخوارج ، تكرر انقسام المجموعات الفرعية . وبغض النظر من كوننا نريد أو لانريد ، أى بغض النظر عما اذا كنا نريد ان نسلم أو لانريد ، فان الماركسية ، وهى أكثر أشكال علم الاجتماع صرامة فى عصرنا الراهن ، والتحليل النفسى ، وهو أكثر أشكال علم النفس صرامة

فى عصرنا الراهن ، محكومان ، ايا كانت العوامل التى تحددهما ، والتى لن نهتم كثيرا بأدراكها ، بذلك المجتمع الذى نبعا منه ، والذى يستمدان منه منجزاتهما وعوائقهما .
ان الطريقة التى عبرت بها الماركسية والفرويدية عن نفسيهما ما زالت مجهولة لم تستكشف بعد .

ان الصعوبات التى لاقتها الفرويدية والماركسية ترجع الى فرويد وماركس نفسيهما ، حتى وان كانا لايعترفان بهذه الحقيقة . لأن ماركس وفرويد قد اطلالا اجل كل التقاليد الثنائية للميتافيزيقا الغربية ، سواء بعكسها والعمل على استخلاص كل امكانياتها ، أو بادعاء امتلاك طريقة توحيدية للتفكير . انهما عندما الحقا العالم « المثالى » بالعالم « الحقيقى » ، وجعلاه تابعا له ، عكسا العلاقة بين « العالمين » ، ولكلثما ظلا معتمدين على هذه العلاقة المعكوسة . هذا هو مافعله بالمادية وبالمثالية على حد سواء . لانه بالنسبة لهما كانت هناك كل المشاكل محلولة ، ولذلك لم يتوقفا طويلا عند المهام المستحيلة ، وحيث انهما كانا يعتبران الوجود كله قابلا للتفكير فيه وقابلا للتغير ، وقابلا لأن يكون موضوعا للتصور والفعل الانسانى (الموضوعى) ، فانهما قد استبعدا مشكلة الاشياء غير القابلة للتفكير فيها والتى لايمكن تصورها ، وبدا ساهما فى انهاء واستنزاف الفكر الفلسفى ، الذى لم يعد هناك شئ يبحثه ، فكل شئ أصبح موضوعا للعلم وللتكنيك الذى ازدهر على سطح الأرض . لقد أصبح « الوجود » يعنى « الكائن » ، الذى أصبح بدوره يعنى « المادة » ، التى أصبحت حينذاك تعنى « الذات » . وتم رد الذات الى الجماعية والقوى غير الواعية ، الذات الموضوعية للنشاطات التكنيكية العملية ، أو ازدهار التصور والتخيل . لقد استطاع التفكير ، الذى لم يكن تفكيرا فلسفيا ، ان يستعيد حقوقه ومكانته ، لقد تراجع خطوة للوراء ، ولكنه استطاع أن يبدأ المسيرة من جديد . وليس هذا فحسب ، لانه تفكير نظرى فحسب ، بل لسبب عملية التعميم للتفكير فى نظرية وحيدة فى اطار من التمييز بين النظرية والتطبيق تعتمد على التفسير التكنيكي للفكر . وهكذا ففى أوج التسلط التكنولوجى ، تدعمت سيادة الماركسية والفرويدية أيضا . ومع ذلك فان ماركس وفرويد ، والماركسية والتحليل النفسى ، لم يستطيعا التملص من قدرهما ، وهو أن يتكاملا ، وأن يجدا نفسيهما متضمنين فى أسلوب واحد للتفكير ارحب وأغنى يعرف الطريقة التى يؤدى بها دوره فى لعبة المعرفة المطلقة .

وفى مقدورنا أن نتساءل عما اذا كان الناس يرون الاشياء بصورة مزدوجة الآن ، يرونها وفق ماركس ، ووفق فرويد . من الضرورى أن نطرح هذا السؤال ، ولا يعتبر ذلك افراطا منا فى التساؤل . وعلى أية حال فان السؤال باكملة مازال قائما ، وهو يتعلق بالتفكير المتحد وأهدافه المستقبلية . واثناء ذلك تظهر مباريات والعب جديدة : تفسير الماركسية فى ضوء ماركسى وأيضا فى ضوء تحليل نفسى ، وتفسير التحليل النفسى فى ضوء ماركسى وأيضا فى ضوء تحليل نفسى

وتفسير الفرويدية الماركسية في ضوء ماركسي وكذلك في ضوء تحليل نفسى ،
وتفسير الفرويدية الماركسية في ضوء ماركسي وكذلك في ضوء تحليل نفسى . وهذه
المماريات والالعب العصرية تعتبر كلها جزءا من اللعبة التى ستصبح اللعبة المفضلة
فى المستقبل . ومن ثم يمكن تصور امكانيات اخرى مماثلة ومعادلة لذلك وبصورة
ناجحة .

ومن ثم ، هل المشكلة تتعلق بإرجاع ماركس والماركسية (النظرية والتطبيق)
وفرويد والفرويدية (النظرية والمطبعة) الى أصلهما وحقيقتهما الجوهرية ، كل
منهما على حدة ، والاثنين معا ، والوصول الى ادراك واستيعاب واضمحاح لحضورهما
ووجودهما العالمى التاريخى - وهو وجود يهدف الى علاج حالات الحذف والالغاء -
والربط بينهما بطريقة مثمرة ومنقاة ، وتخليصهما من كل الزوائد والاضافات الزائفة .
لقد بدأنا وشيكاً فى الوصول الى لب المشكلة . لقد كشفت هذه عن نفسها أخيراً ،
وتبين أنها مشكلة متقلبة ومتغيرة . ان استخلاص الحقيقة فى ماركس وفرويد ، فى
الماركسية والتحليل النفسى ، لابد ان يعنى الرجوع الى نوع من الحركة أكثر عمقا ،
الى حركة لا تقوم على شيء ، ولكنها تتمثل وتفرض هياكل فرعية ومعانى . ان ماركس
وفرويد ، وسلالتهم على حد سواء ، يؤمنان بالواقع ، ويجعلان له الفضل كله .
والرجوع بهما الى الواقع لابد ان يعنى - فوق وقبل أى عالم من الرموز والاشارات
التى تنهض أدلة للتصور - الرجوع الى الحركة المتحركة التى يعتبران من مكوناتها .
ان هذه الحالة تكفل ظهور الحقائق واختفاءها ، وتعمل كمؤشرات وعلامات على طريق
مسيرتها . ان أى « حضور » يرجع الى « غياب » ، ولم يعد الحضور والغياب موجودين
معا . ان الفلسفة هى مرادف للميتافيزيقيات . وهذه ليست الميتافيزيقيات
الأكاديمية ، بل ميتافيزيقيات ادراكنا وتجربتنا الميتافيزيقية للعالم ، تفترض ان
الحقيقة هى الحضور ، وهو حضور يقهر الزمن ، حضور أو غياب ، اذ أنه هو هو ،
ويمكن ادراكه والاحساس به والتفكير فيه من خلال التفكير الادراكى أو التصورى .
ان أولئك الذين جاءوا بعد نهاية الفلسفة كما عرفها هيجل ، خاصة ماركس وفرويد ،
ظلوا يعتمدون على الحضور ، وتباكوا على الغياب ، وادركوا الوجود والأشياء ،
سواء كانت روحية أو طبيعية أو انسانية أو تاريخية ، بواسطة التصور ، وحاولوا
اسقاط شيء ما فوق ما يمكن تصوره أو فيما وراءه . ولكن كيف يمكن ان يحسب
هذا اقى ظل النهاية المتصلة للفلسفة وللتاريخ ، فوق وقبل أى سيطرة ديكتاتورية أو
ديمقراطية للحضور أو للحنين الذى يشبه الغياب ، سواء كان الهيا أو انسانيا فيما
وراء التصور ، سواء كان واقعا أو مثاليا ، والذى يعتبر بالفعل تصورا ضيقا ومتشعبا ،
الحقيقة الحقة والواقع الواقعى . كيف يمكن ان يحدث هذا اذا عادت كل هذه الأشياء
الى حقيقتها ، رغم ان ذلك لن يتم بصورة كاملة . فعلى سبيل المزاح هناك ذلك البرج
المفكك الأوصال والغامض ، وادراكنا الآخرق له ومختلف أساليب وجود الكينونة
التى لم توجد ، لقد اعتبر الوقت دائما « كلا » ذا أبعاد ثلاثة ، فى حين أنه ممتد

فى، المدى القصير . هناك نجوم الوجود التى كبلت حركتها ، والوقت المبهم والغامض، والمجموع والشمول المقسم والمفتت ، اللعبة بلا لاعب ، العالم الذى لم يؤخذ قط فى مجموعه . هناك ضرب من التفكير يمكن أن تطور على أساسه فكرتنا عن كلمة «ذاك» . الأمر نفسه ينطبق على كلمة « ذاك » ، ورغم أن هذا ضرورى فلم يجد ذلك الفكر له صدى . انه لا يمارس تأثيره على العالم التكنيكى العلمى ، على الطريقة الشائعة فى العالم للوجود والتفكير والسلوك . لقد كان الفكر والتجربة يوليان اهتمامهما على على الدوام لأدق التفاصيل ، دون أن يفرقا فى العموميات . ان العالم المعاصر لم يعد فى حاجة الى فكر فلسفى ، حيث انه يعتمد فعلا على فلسفة قائمة ، تصبغه بصبغتها بصورة لامعقولة . ويثور سؤال آخر عما اذا كان أسلوب التفكير – الذى ينتظره مستقبل ، والذى مازال مطمورا فى الحاضر المرئى ، أى الأسلوب المنهجى التوحيدي ذو الآفاق المتعددة ، الذى يستشرف آفاق المستقبل من أعماق الحاضر، وهو أسلوب للتفكير يبحث ويفكر على مستوى الكوكب ، ويوضح مجموعة اخلاقيات كانت محل نظر حتى الآن – سوف يمضى كشهاب ، أم انه سيشهد لنفسه مكانا تاريخيا وانسانيا باقيا ودائما .

الكاتب : كوستاس اكسيلوس

ولد في اثينا عام ١٩٢٤ . كان له دور نشيط في حركة المقاومة والحرب الاهلية . حكمت عليه حكومة اليونان بالاعدام . استقر في باريس عام ١٩٤٥ . درس الفلسفة في السوربون ، ويقوم الان بالتدريس هناك . له مؤلفات عديدة بالاغريقية والالمانية والفرنسية .

المترجم : الاستاذ كمال السيد محمد

محرر بالاهرام ، حاز على بكالوريوس التجارة . له مترجمات عديدة منها : عالم اليوم ، واقعه ومشاكله . العالم الثالث ومشاكل التخلف . رأسمالية الفول الاحتكارية . هل هناك يسار في أمريكا . كما أخرج الاستاذ اسماعيل عبد الحكيم كتاب : شعوب حطمت بالمدوان .

مَقَالَات

المقال واسم الكاتب	المصنفون الاجنبي	رقم العدد وتاريخه
● الموسيقى في مجتمع صناعي بقلم : جورج فريدمان	The Role and Place of Music in an Industrial Society by Georges Friedmann	العدد : ٧٢ شتاء : ١٩٧٠
● السينما ، او الفن السابع بقلم : يرجى توبيلتز	On the Cinema and the Disruption of the Arts System by Jerzy Toeplitz	العدد : ٧٢ شتاء : ١٩٧٠
● الاقتراب وموقف الانسان من العالم بقلم : ديا كريشنا	Alienation — Positive and Negative by Daya Krishna	العدد : ٧٢ شتاء : ١٩٧٠
● فيزيكا التماثل ونظرية المعرفة الحديثة بقلم : ارنست . ه . هاتون	Symmetry Physics and Information Theory by Ernest H. Hutten	العدد : ٧٢ شتاء : ١٩٧٠
● ماركس ، فرويد ، وتطور الفكر في المستقبل بقلم : كوستاس اكسيلوس	Marx, Freud and the Undertakings of Thought in the Future by Kostas Axelos	العدد : ٧٢ شتاء : ١٩٧٠

المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية

مجلة دولية تصدرها هيئة اليونسكو الدولية ،
لتوفر من الدراسات الاجتماعية ما هو ضروري ولازم
لتنظيم المجتمعات وتعمق مشكلات العصر ، والوصول
الى حلول تواجه المستقبل •

تصدر أربع مرات في السنة :

يناير - ابريل - يوليه - اكتوبر

صدر العدد الاول يوم الاثنين ١٢ اكتوبر ١٩٧٠ ، وصدر
العدد الثاني يوم الثلاثاء ٥ يناير ١٩٧١ ، والثالث يوم
الاثنين ٥ ابريل ١٩٧١ ، والرابع يوم الاثنين ٥ يوليه
١٩٧١ • بسعر اقل من التكلفة :
عشرة قروش او مايعادلها •

الاشتراك ٤٠ قرشا ، خلاف مصاريف البريد

تصدر عن : مجلة رسالة اليونسكو
ومركز مطبوعات اليونسكو

الاشتراك

في المجلات الدورية الجديدة ومجلة "رسالة اليونسكو"

· تصدر المجلات التالية على التوالي ، عن مجلة رسالة
اليونسكو ومركز مطبوعات اليونسكو ، ويباع العدد منها
بعشرة قروش ، وهو سعر يقل عن تكلفة كل عدد ، يمكننا
للقرء العرب ولجمهور الدارسين من الحصول عليه :

- المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية
يناير - أبريل - يوليه - أكتوبر
- مجلة اليونسكو للمكتبات
فبراير - مايو - أغسطس - نوفمبر
- نيوجين
فبراير - مايو - أغسطس - نوفمبر
- العلم والمجتمع
مارس - يونيو - سبتمبر - ديسمبر

وتصدر مجلة رسالة اليونسكو شهرًا

وتباع بأربعة قروش ، بسعر يقل عن تكلفة كل عدد

ولضمان الحصول على هذه الأعداد بانتظام يمكن للهيئات
والمعاهد العلمية والأفراد الاشتراك في كل منها بأربعين قرشًا
في العام ، عدا مصروفات البريد •

والاشتراك الكامل لكل هذه المجلات هو ١٩٠ قرشًا في
العام ، بخلاف أجرة البريد •

مجلة رسالة اليونسكو

المجلة الشهرية التي تصدرها هيئة اليونسكو بباريس باللغتين الانجليزية والفرنسية ، وترجم الى عشر لغات اخرى من لغات العالم ، ويتداولها ملايين القراء بمختلف اللغات .

تدرس الحضارات القديمة ، وتقدمها للاجيال بكل ما فيها من قيم ، في محاولة جادة للربط بين الوجدان العام برباط من الاحترام والتقدير لكل حضارة ، ولابنائها من الاجيال التي تعاقبت عليها ، ليسود الفهم بين الناس ، مما يؤدي الى التفاهم واستقرار السلام .

« رسالة اليونسكو » لا تقف عند القديم ، ولكنها تبسط العلم الحديث ، وتضعه في صيغة تكون في متناول كل المستويات ، وذلك لنشر العلم ورفع مستوى الحياة واستقرار السلام على اساس من الاطمئنان والاقتناع بالعدل الدولي .

صدرت الطبعة العربية منها منذ عشر سنوات ، وقد دعمت بصفحات ملونة. تطبع في باريس ، وتقدمها هيئة اليونسكو هدية الى الطبعة العربية .

يصدر العدد الجديد في أغسطس ١٩٧١

تصدر الطبعة العربية شهريا و تباع بـ ٤ قروش

مجلة العلم والمجتمع

المجلة الدولية التي تتخطى مشكلات الساعة الى مشكلات الغد •
وتتناول فيما تناوله من الامور : تطورات العلم الهائلة ، وكيف
تتأثر الحياة بهذه التطورات الى الحد الذي سيجعل من حياة هذا
الجيل مشهدا من المشاهد المتحفية في نظر الجيل القادم •

وفي مثل هذا التطور الهائل تحتم الضرورة على كل انسان
ان يتابع هذا التطور ، ليحدد موقفه من الحياة ، وموقفه من الاجيال
التي تتسلم منه امانة الحياة •

ان تفكير ابناء الغد سيكون مسورة لهذه التطورات الهائلة
والسريعة في مجال العلم ، ومن الخير لابناء هذا الجيل ان يسركوا
هذه الحقيقة ليقيموا صلتهم بالشباب على اساس سليم •

ومجلة العلم والمجتمع التي تصدرها هيئة اليونسكو الدولية
تصدر بالعربية للمرة الاولى، في شهور :

مارس - يونيه - سبتمبر - ديسمبر •

لنتناول كل هذه الامور باقلام خبراء عالميين ، وباختيار خبراء
عرب متخصصين ،

صدر العدد الثالث في يونيه والرابع سيصدر في سبتمبر
• ١٩٧١

تصدر في أكثر من مئة صفحة ، بعشرة قروش •
الاشتراك السنوي اربعون قرشا غير مصروفات البريد

تصدر عن : مجلة رسالة اليونسكو
ومركز مطبوعات اليونسكو

مجلة اليونسكو للمكتبات

اول طبعة عربية من المجلة الدولية التي تصدرها هيئة اليونسكو
عن المكتبات ، والخدمة المكتبية ، والعناية بشؤون الكتاب •

تصدر اربع مرات في السنة في الخامس من شهور :
فبراير - مايو - اغسطس - نوفمبر

حيث يتناول خبراء الكتب والمكتبات في العالم شؤون المكتبات
والخدمة المكتبية وتيسير القراءة لكل الاعمار والمستويات •

صدر العدد الاول في نوفمبر ١٩٧٠
وصدر العدد الثاني في فبراير ١٩٧١
وصدر العدد الثالث في مايو ١٩٧١
ويصدر العدد الرابع في اغسطس ١٩٧١
في اكثر من مئة صفحة بعشرة قروش

الاشتراك السنوي اربعون قرشا غير مصروفات البريد •

تصدر عن : مجلة رسالة اليونسكو
ومركز مطبوعات اليونسكو

الثنى ١٠ قروش

مجلة رسالة اليونسكو ومركز مطبوعات اليونسكو

تقدم مجموعة من المجلات الدولية بأقسام كتاب
متخصصين وأساتذة دارسين •
ويقوم باختيارها ونقلها الى العربية نخبة ممتازة من
الاساتذة العرب •
لتصبح اضافة الى المكتبة العربية تساهم في اثراء
الفكر العربي ، وتمكينه من ملاحقة البحث في قضايا
العصر •

مجلة رسالة اليونسكو

تصدر شهريا

المجلة الدولية للعالم الاجتماعية

يناير - ابريل - يوليه - اكتوبر

مجلة اليونسكو للمكتبات

فبراير - مايو - اغسطس - نوفمبر

مجلة (ديوجين)

فبراير - مايو - اغسطس - نوفمبر

العلم والمجتمع

مارس - يونيو - سبتمبر - ديسمبر

مجموعة من المجلات الجادة ، تصدرها هيئة اليونسكو
بلغاتها الدولية ، وتصدر طبعتها العربية بالاتفاق مع
السعبة القومية لليونسكو . وبمعاونة الشعب القومية
العربية ، ووزارة الثقافة بالجمهورية العربية المتحدة •